

كلية دار العلوم - الفيوم

محمد حسن عبدالله

رؤى بأقلام

نخبة من الكتاب الأصدقاء

تقديم

أ.د زينب رضوان

تحرير

د. مصطفى الضبع

القاهرة - ٢٠٠١ م



الكتاب : محمد حسن عبدالله (رؤى بأقلام الكتاب الأصدقاء)

إعداد : كلية دار العلوم - جامعة القاهرة - الفيوم

تاريخ النشر: ٢٠٠١م

طباعة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع

الإدارة : ٥٨ شارع الحجاز - عمارة برج امون - الدور الأول - شقة ٦

☎ ٦٣٦٢٥٦٢- فاكس / ٦٣٧٤٠٣٨

المطابع : مدينة العاشر من رمضان

المنطقة الصناعية (C1)

☎ ٠١٥/٣٦٢٧٢٧

WWW. alinkya.com/debaa

e-mail: qabaa @ naseej.com



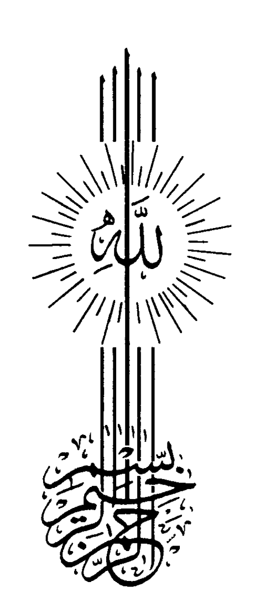
كلية دار العلوم - الفيوم

محمد حسن عبدالله

رؤى بأقلام

نخبة من الكتاب الأصدقاء




الله

مقدمة الكتاب

عاش صغيرا من عرف نفسه أو جيله فحسب

إنه كتاب للمستقبل بقدر ما هو يقيم إطارا لحاضر نعيشه، كتاب للمستقبل بمعنى أننا نكرم واحدا من أعلامنا، نقول كلمتنا فيه للتاريخ قبل أن تكون لمن نعايشهم الآن، فإن كل كلمة صادقة هى التاريخ بعينه، إنها إن لم تصنع التاريخ تساهم بقدر كبير فى صنعه، لقد صنع الرجل تاريخه وعلينا ومعنا محبوه وتلاميذه وأصدقاؤه أن نقف عند هذا التاريخ، نتأمله ونعيد النظر فيما منحنا من إنجاز علمى مضىء، ومادامت مادة هذا التاريخ هى الكلمة فما أروع أن نجتمع على شرفها، كلمات مضيئة تكشف عنها أعماله ومؤلفاته ومحاضراته وتلاميذه فى مختلف أنحاء الوطن العربى، لذا فإنها الكلمات ولاشىء غيرها التى تحاول أن تعبر عن اعتزازنا وتقديرنا للرجل ودوره وتاريخه المشرف الناصع فكريا، ووطنيا، وقوميا.

إنه الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله

الذى يسعد كلية دار العلوم جامعة القاهرة – فرع الفيوم أن تصدر هذا الكتاب التكريمى الذى يعبر فيه زملاؤه وأصدقاؤه وتلاميذه عن مكانته فى قلوبهم وأن يقاربوا عالمه، وهل هناك أروع لعالم كبير من أن يجتمع أهل العلم حوله ينهلون من علمه ويقاربون فكره ويتداخلون مع أفكاره ومنجزاته؟.

لقد ارتأينا أن تكون الكتابة صورة تاريخية للتكريم، وشكلا يسن تقليدا علميا ومعرفيا يؤكد مكانة الرجل من ناحية ويرفع من شأن التواصل العلمى وتفاعل الأجيال على شرف العلم وما أعظمه من شرف.

لقد عرفنا الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله أديبا وناقدا وعالما متواضعا وأستاذا ومفكرا يضاف لذلك كله وغير منفصل عنه، إنسانا يحمل من الإنسانية ما لاينا فسه فيه أحد غيره .

شرف عظيم لدار العلوم أن تسن هذا التقليد الذى يؤكد الروح العلمية والإنسانية التى لمسناها – ومازلنا – فى الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله وأن يكون تكريمنا له ولمشروعه العلمى صورة من صور الوفاء لعلمائنا وأساتذتنا ومن علمونا وصنعوا للأجيال القادمة ما يجعلنا نفخر بهم وبأننا شاركناهم لحظة تاريخية رائعة بكل المقاييس .

ولأن الأستاذية ليست شهادة تمنح وإنما هى تاريخ ممتلئ بالمشاعل التى يرفعها الأستاذ لغيره فإننا نقف احتراما لهذه المشاعل التى أقامها لنا الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله.

والشكر العميق للذين شاركونا هذا العمل .

ا.د زينب رضوان
عميد كلية دار العلوم
جامعة القاهرة
فرع الفيوم

المشاركون فى الكتاب

(حسب الترتيب الهجائى)

⦿ **الأستاذ الدكتــور أحمد مطلــوب:**
الأستاذ بجامعة بغداد والوزير السابق .

⦿ **الأستاذ أسـامــة فـرحــــات:**
شاعر وناقد .

⦿ **الأستاذ أشرف عبــد الفتـــاح:**
شاعر، مدرس بالتربية والتعليم.

⦿ **الأستاذ أميــــن ريــــان:**
قاص وروائى وفنان تشكيلى .

⦿ **الأستاذ الدكتــور بديع أبو جودة:**
كاتب لبنانى.

⦿ **الأستاذ الدكتــور بهــاء مــزيــد:**
قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب ،سوهاج – جامعة جنوب الوادى.

⦿ **الأستاذ الدكتور توفيق على الفيل:**
أستاذ البلاغة ورئيس قسم اللغة العربية، جامعة قطر.

⦿ **الأستاذ الدكتــور جمال الجزيرى:**
قاص – قسم اللغة الإنجليزية، كلية التربية بالسويس – جامعة قناة السويس.

⦿ **الأستاذ جمـــال الغــيطانـــى:**
قاص وروائى، رئيس تحرير مجلة أخبار الأدب.

⦿ **الأستاذ الدكتـــور حسن البندارى:**

أستاذ النقد الأدبى - قسم اللغة العربية - كلية البنات - جامعة عين شمس.

⦿ **الأستاذ الدكتـــور حميد لحمدانى:**

أستاذ التعليم العالى – كلية الآداب – ظهر المهراز – فاس – المغرب

⦿ **الأستاذ سعـــديـــة مفــــرح:**

شاعرة كويتية، رئيس القسم الثقافى بصحيفة القبس.

⦿ **الأستاذة سميـــــر نـــــدا:**

قاص وروائى ومترجم.

⦿ **الأستاذة سلــــوى بكـــــر:**

قاصة وروائية.

⦿ **الأستاذ سليمــــان الخليفـــــى:**

شاعر وقاص كويتى، رئيس تحرير الثقافة العالمية.

⦿ **الأستاذ الدكتـــور صلاح الحفنـــى:**

قسم البلاغة و النقد والأدب المقارن ــ كلية دار العلوم ــ الفيوم.

⦿ **الأستاذ صــــلاح الحلبـــــى:**

شاعر ومخرج مسرحى.

⦿ **الأستاذ الدكتور عبد الحكم العلامى:**

شاعر وناقد.

⦿ **الأستاذ الدكتور عبد الرحيم الجمل:**

أستاذ الأدب ووكيل كلية دار العلوم بالفيوم للدراسات العليا والبحوث .

⦿ **الأستاذ الدكتور عبد الرحيم العلام:**

ناقد مغربى.

⦿ **الأستاذ الدكتور عبد الغفار مكاوى:**

مفكر ،أستاذ الفلسفة ــ جامعة القاهرة، قاص ومترجم.

⦿ **الأستاذ الدكتور عبد الله العتيبى :**

شاعر كويتى وأستاذ سابق بجامعة الكويت.

⦿ **الأستاذ الدكتور عبد الله الغذامى :**

أستاذ النقد والنظرية – كلية الآداب – جامعة الملك سعود

⦿ **الأستاذ الدكتور عبد المنعم أبو زيد:**

قسم الدراسات الأدبية –كلية دار العلوم الفيوم.

⦿ **الأستاذ الدكتور عبد الناصر هلال:**

شاعر، قسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة حلوان .

⦿ **الأستاذة الدكتورة عبيـــر سلامـــة:**

روائية وناقدة، أستاذة الأدب بالجامعات العربية.

⦿ **الأستاذ الدكتـــور كمـــال نشـــأت :**

شاعر وناقد، أستاذ الأدب بجامعة بغداد سابقا .

⦿ **الأستاذ الدكتور مجدى أحمد توفيق:**

قسم اللغة العربية، كلية التربية ــ جامعة القاهرة، رئيس تحرير سلسلة كتابات نقدية بالهيئة العامة لقصور الثقافة .

⦿ **الأستاذ محفــوظ عبــد الــرحمن:**

كاتب مسرحى وتلفزيونى.

⦿ **الأستاذ المهندس محمد العشــرى:**

مهندس جيولوجى، روائى .

⦿ **الأستاذ محمــــــد قطـــــــب :**

روائى، ناقد، مدير عام النشر بالهيئة العامة للكتاب.

⦿ **الأستاذ الدكتور مصطفـــى شهاب:**

كاتب و روائى لبنانى – رئيس تحرير مجلة الروافد.

⦿ **الأستاذ الدكتور مصطفى الضبع:**

قاص ــ قسم البلاغة و ا لنقد والأدب المقارن ــ كلية دار العلوم الفيوم.

⦿ **الأستاذة الدكتورة مكارم الغمــرى:**

أستاذة ورئيسة قسم اللغات السلافية ــ كلية الألسن ــ جامعة عين شمس.

⦿ **الأستاذ منتصــر ثــابت تــادرس:**

قاص وكاتب مسرحى – مدير قصر ثقافة الفيوم.

⦿ **الأستاذة مهـــــا عجــــلان:**

مقدمة البرامج الثقافية، مذيعة بالقناة الرابعة – تلفزيون الإسماعيلية.

⦿ **الأستاذ الدكتور نجــدى إبراهيم :**

روائى وطبيب .

⊙ **الأستاذة هـــدى العجــــيمى :**

إذاعية رائدة، مؤسسة برنامج الأدباء الشبان بإذاعة القاهرة.

⊙ **الأستاذ الدكتور وجـــيه يعــقوب :**

قاص – قسم اللغة العربية – كلية الألسن – جامعة عين شمس .

⊙ **الأستاذ الدكتور وليد سعيد الشيمى:**

قسم البلاغة و النقد والأدب المقارن – كلية دار العلوم الفيوم .

⊙ **الأستاذ يـوسف الشاروني:**

قاص وناقد و رئيس نادى القصة.

استشراف للزمن الآتى

أقدم أستاذى على فضل والدى   وإن كان لى من والدى الفخر والشرف

فذاك مربى الروح والروح جوهر   وذاك مربى الجسم والجسم من خزف

إنه شأن الأفكار المؤثرة ليس شرطا لتأثيرها، أن تبدأ صاخبة أو عاصفة، فى مكتبه وبهدوئه المعهود راح الصديق الأستاذ الدكتور عبد الرحيم الجمل وكيل الكلية للدراسات العليا والبحوث يحادثنى عن أفكاره للمؤتمر العلمى الذى تقيمه الكلية كل عام، وأخذ يطرح فكرة إصدار كتاب أو طرح إصدار كتاب تكريمى لأحد الأساتذة ممن لهم قيمتهم وحضورهم، وأن أستاذنا الدكتور محمد حسن عبد الله هو صاحب الكتاب الأول، ولم أكن فى حاجة إلا لأن أستثمر الفكرة التى رأيتها ــ ومازلت ــ رائعة، وتستحق أن أشحذ لها كل الجهد.

تدفقت أشكال السعادة وأنواعها : سعادة الوفاء للأستاذ والمعلم والأب الروحى، سعادة البادرة الأولى التى يسطرها التاريخ للمؤسسة العلمية التى أنتمى إليها، سعادة المشاركة فى عمل للمستقبل، سعادة أن نعيد قراءة مشروع علمى له حضوره وقيمته وعمقه وجوانبه الجديرة بالدراسة.

بداية، أخذت المادة تشكل نفسها حسب محاور كان عليها أن تتشكل محاولة أن تغطى الجوانب المتعددة إنسانيا ومعرفيا للمحتفى به، لذا جاءت المحاور على النحو الذى يقف عند هذه الجوانب :

- **التراث العربى .**
- **النقد الأدبى .**
- **المحور الخليجى .**
- **الإبداع القصصى أو المسرحى .**
- **ا لدراسة المهداة.**
- **الشهادة المعبرة عن التواصل الإنسانى .**

وبالاتصال بالأساتذة النقاد والأصدقاء والتلاميذ كان الصدى طيبا، وكانت كلمات الترحيب بالفكرة والتشجيع عليها تفيض دفئا، وقد وصل اعتزازى بما سمعت وتلقيت من رسائل (من الأصدقاء العرب) أن شعرت بتميز أن أكون وحدى قد تلقيت هذه الردود التى لو لم يكن هذا مجالها لصلح أن تنشر لذاتها لكونها تصل من الثراء الإنسانى حدا عاليا ورائعا، فمن الصعب أن أنسى رسالتىّ الناقد الكبير الأستاذ الدكتور عبد الله الغذامى(وله شكر خاص هو والصديق الناقد الكبير الأستاذ الدكتور حميد لحمدانى لحضورهما الإنسانى الرفيع). أو رسالة الشاعرة الكبيرة سعدية مفرح، أو كلمات الأستاذ الكبير والمفكر الدكتور عبد الغفار مكاوى، وغيرهم ممن لا يتسع المجال لذكر الكلمات الرقيقة التى كانت تمسح عنى عناء قلق أن أفى بحق العمل، وأن أكون عند حسن ظن الجميع : كليتى الحبيبة كلية دار العلوم التى قلدتنى شرفا أكبر من قدراتى، والمحتفى به، والذين حملونى شرف تسجيل كلماتهم فى هذا الكتاب الذى اتسع بقلوبهم ليستوعب هذا الدفء الجميل الذى أغبط عليه أستاذنا الجليل ،وأسجل اعتذارا للذين أبدوا رغبة ولم تسعفهم ظروفهم للمشاركة الفعلية وإن احتفظت لهم بالمشاركة الوجدانية الحقة، ولم يكن أمامنا وقد تأخرنا كثيرا وكان علينا أن نأخذ إجراءا حاسما لنشر الكتاب (لم يكن هناك من بد لأن يتوقف السيل وإلا لأصبحنا إزاء مادة لا يتسع لها حجم أى كتاب مهما تعددت صفحاته).

ولم يكن هناك صعوبة إلا محاولة الإحاطة بالمشروع الفكرى والمعرفى للمحتفى به (راجع قائمة الأعمال المتنوعة كماً وكيفا).

لقد غلبت الدراسات والشهادات على الدراسات المهداة مما جعل معيار تقسيم الفصول / الرؤى الاتكاء على المادة الأقل، ومن ثم تشكلت المادة على هذا النحو:

رؤى سبعة تضم كل منها شريحة من مادة الكتاب، تلك التى تشكلت من :

*** شهادات توزعت على مدار الرؤى.**

- **دراسات عن المحتفى به أشير إليها بالرمز(عنه) .**

- **دراسات مهداه، أشير إليها بالرمز(إليه).**
- **أجزاء من حوارات عنونت ب(قطرات) تكشف عن فكر صاحبها مما لم يضمه واحد من مؤلفاته المنشورة.**

وقد روعى التجانس الكمى فى تقسيم الرؤى، كما روعى الترتيب الهجائى للأسماء داخل كل جزء من أجزاء الرؤية.

ولست أملك فى النهاية إلا أن أقدم صادق الشكر لكل الذين ساهموا فى هذا العمل، ليخرج فى صورته هذه، وأخص الفضلى **الأستاذة الدكتورة زينب رضوان عميد الكلية**؛ لدعمها على كل المستويات التى أتاحت لنا أن نقدم لمسة الوفاء الرقيقة هذه لأستاذنا، والأستاذ الدكتور عبد الرحيم الجمل وكيل الكلية؛ فقد يده كانت معنا فى كل مراحل الإعداد للعمل ،وللزملاء فى قسم البلاغة والنقد والأدب المقارن تقدير غير موصوف.

مصطفى الضبع

القاهرة - يناير ٢٠٠١

من الميلاد إلى الكتابة

الأستاذ الدكتور:

محمد حسن عبد الله

الميـــــــــلاد :

١٥ يناير ١٩٣٥ المنصورة (محافظة الدقهلية).

المـــؤهــلات

ليسانس دار العلوم، جيد جدا مع مرتبة الشرف الثانية ١٩٦١م.
ماجستير فى الآداب من جامعة القاهرة، بدرجة ممتاز ١٩٦٦م.
عن موضوع " **الريف فى القصة المصرية** ".
دكتوراه فى النقد الأدبي الحديث من جامعة عين شمس – مع مرتبة الشرف الأولى ١٩٧٠م.
عن أطروحة بعنوان: " **الواقعية في الرواية العربية** ".

عمل بجامعة الكويت منذ تأسيسها عام ١٩٦٦ وحتى ١٩٨٧ معيدا ومدرسا (١٩٧٠) وأستاذا مساعدا (١٩٧٥) وأستاذا للنقد الأدبي (١٩٨٠) بكلية الآداب.

وعبر هذه الأعوام، وللآن توطدت صلته بالآداب فى الكويت والخليج والوطن العربي.

العمـــــــل

أستاذ النقد الأدبي بجامعة القاهرة – كلية دار العلوم، فرع الفيوم .

- رئيس قسم البلاغة والنقد والأدب المقارن .
- وكيل كلية الدراسات العربية (لشؤون الدراسات العليا والبحوث) بالفيوم سابقا.
- عضو اتحاد الكتاب بمصر .

◆ عضو مجلس إدارة نادى القصة بالقاهرة .

◆ عضو (منتسب) رابطة الأدباء بالكويت .

◆ استشارى مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية – جامعة الكويت .

الجـــوائـــز

١- الجائزة الأولى للقصة القصيرة وميدالية طه حسين الذهبية – نادى القصة، القاهرة، ١٩٥٨

٢- الجائزة الأولى للرواية من المجلس الأعلى للفنون والآداب والميدالية الذهبية، القاهرة ١٩٦٣

٣- جائزة المسرح الإسلامى، من المجلس الوطني للثقافة بالكويت، عن مسرحية : حادثة خط الاستواء، علم ١٩٨٠ بمناسبة استهلال القرن الخامس عشر الهجري.

٤- جائزة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي لأحسن كتاب (صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية) معرض الكويت الدولي للكتاب عام ١٩٨٢م.

٥- جائزة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي لأحسن كتاب (الكويت والتنمية الثقافية العربية) معرض الكويت الدولي للكتاب عام ١٩٩٢م.

٦- صدر عدد خاص من مجلة البيان التى تصدرها رابطة أدباء الكويت (مايو ١٩٨٧م) عن مؤلفاته وجهده العلمي، بمناسبة انتهاء عملة بجامعة الكويت.

٧- تم ترشحه لجائزة الملك فيصل العالمية فى النقد الأدبي الحديث (الرواية) عام ١٩٩٦م من قبل كل من :

* كلية الدراسات العربية والإسلامية – جامعة القاهرة
* كلية التربية بدمياط – جامعة المنصورة
* رابطة الأدباء – الكـــــــويــت

المؤلفـــات

(مرتبة حسب تنوعها الموضوعي)

أولا: دراسات في الرواية العربية

١- الواقعية في الرواية العربية

ط. أولى: دار المعارف - القاهرة ١٩٧١م.

ط. ثانية: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١م.

٢- الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ

ط. أولى: مكتبة الأمل - الكويت ١٩٧٢م.

ط. ثانية: مكتبة مصر - القاهرة ١٩٧٨م.

٣- الريف في الرواية العربية

المجلس الوطني للثقافة الكويت ١٩٨٩م

٤- إسلاميات نجيب محفوظ

الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة ١٩٩٤م

٥- آفاق المعاصرة في الرواية العربية

مكتبة وهبة.القاهرة ١٩٩٦م.

٦- قراءة إسلامية في قصص محمد عبد الحليم عبد الله

مكتبة مصر - القاهرة ١٩٩٨م.

ثانيا: دراسات في التراث والحضارة العربية

٧ - الحب في التراث العربي

ط. أولى : المجلس الوطني للثقافة (سلسلة عالم المعرفة) الكويت ١٩٨٠م

ط. ثانية: ذات السلاسل الكويت ١٩٨٧م

ط. ثالثة: دار المعارف القاهرة ١٩٩٥م

٨- الأدب وروح العصر

ذات السلاسل – الكويت ١٩٨٥م.

٩- التراث في رؤية عصرية

ط. أولى : الهيئة المصرية العامة للكتاب

(المكتبة الثقافة) – القاهرة ١٩٨٨م.

ط. ثانية : مكتبة الأسرة ١٩٩٩م.

١٠- الفرج بعد الشدة

ط. أولى: دار أخبار اليوم – كتاب اليوم ١٩٩٠م.

ط. ثانية : مكتبة وهبة – القاهرة ١٩٩٣م.

ط. ثالثة : مكتبة قباء – القاهرة ١٩٩٩م.

١١- المسرح المحكي

دار قباء – القاهرة ١٩٩٩م.

ثالثا : دراسات في الشعر

١٢- الصورة والبناء الشعرى

دار المعارف – القاهرة ١٩٨١م.

١٣- اللغة الفنية

دار المعارف – القاهرة – ١٩٨٥م.

١٤- صورة المرأة في الشعر الأموي

ذات السلاسل – الكويت ١٩٨٧م.

١٥- **أبو القاسم الشابى** : تأثيره في شعراء المشرق

١٦- الصورة الفنية في شعر على الجارم

الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٩م.

رابعا : شخصيات وتراجم

١٧- عـــز الدين بن عبد السلام

مكتبة وهبة - بالقاهرة ١٩٦٣م.

١٨- كليوباترا في الأدب والتاريخ

ط. أولى : الهيئة المصرية العامة للكتاب

(المكتبة الثقافية) القاهرة ١٩٧١م.

ط. ثانية : الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٥م

ط. ثالثة : مكتبة الأسرة - ١٩٩٨م

١٩- الحكيم وحوار المرايا

دار قباء - القاهرة ١٩٩٩م.

خامسا: في النقد الأدبي والبلاغة

٢٠- مقدمة في النقد الأدبي

دار البحوث العلمية - الكويت ١٩٧٥م.

٢١- فنون الأدب

ط أولى : دار البحوث العلمية - الكويت ١٩٧٧
ط ثانية : دار الكتب الثقافيـــة - الكويت ١٩٧٨

٢٢- أصول النظرية البلاغية

مكتبة وهبة - القاهرة ١٩٩٣.

٢٣- **مدخل في البلاغة العربية**

مكتبة وهبة – القاهرة ١٩٩٥

٢٤- **أساطير عابرة الحضارات : "الأسطورة والتشكيل"**

دار قباء – القاهرة ٢٠٠٠

سادسا: دراسات عن الأدب والثقافة في الجزيرة العربية والخليج

٢٥- **الحركة الأدبية والفكرية في الكويت:(الجزء الأول)**

رابطة الأدباء في الكويت ١٩٧٣م

٢٦- **الصحافة الكويتية في ربع قرن: (كشاف تحليلي)**

جامعة الكويت ١٩٧٤م.

٢٧- **ديوان الشعر الكويتي:**

وكالة المطبوعات – الكويت ١٩٧٤م

٢٨- **الحركة المسرحية في الكويت:**

مسرح الخليج العربي – الكويت.

ط. أولى : ١٩٧٦م.

– ط. ثانية : ١٩٨٦م.

٢٩- **المسرح الكويتي بين الخشية والرجاء:**

مؤسسة دار الكتب الثقافية – الكويت ١٩٧٨م

٣٠- **صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية:**

جامعة الكويت – ١٩٨٠م

(مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية)

٣١- **صحافة الكويت** : رؤية عامة بين الدوافع و النتائج:

جامعة الكويت – ١٩٨٥م

مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية)

٣٢- **الصحافة والصحافيون في الكويت**

ذات السلاسل – الكويت ١٩٨٦م.

٣٣- **الشعر والشعراء في الكويت:**

ذات السلاسل – بالكويت ١٩٨٧

٣٤- **الكويت والتنمية الثقافية العربية**

المجلس الوطني للثقافة :سلسلة عالم المعرفة ١٩٩١م.

٣٥ – **المسرح الخليجي وتأثره بالمسرح العربي والعالمي**

رابطة الأدباء في الكويت ١٩٩٦

٣٦ – **الرسم بألوان ضبابية:**

مكتبة وهبة – القاهرة ١٩٩٥

٣٧- **الشعر والقومية**

رابطة الأدباء بالكويت – ٢٠٠٠

سابعا: في التربية والخطاب العام

٣٨- **السندباد الصغير**

وزارة التربية بالكويت ط. أولى ١٩٦٥م.

ط. ثانية ١٩٧٦م.

٣٩- **قصص الأطفال ومسرحهم:**

ط. أولى : العربي للنشر والتوزيع – القاهرة ١٩٩٢

ط. ثانية : دار قباء – القاهرة – ٢٠٠٠

٤٠- جــرة قــلم :

دار قباء – القاهرة ٢٠٠٠

ثامنا: التأليف الأدبي

(القصة القصيرة – الرواية – المسرح)

٤١- أنفاس الصباح:

سلسلة الكتاب الماسي الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة ١٩٦٣م

٤٢- الشعلة وصحراء الجليد:

مكتبة الشباب بالمنيرة – القاهرة – ١٩٦٩م.

٤٣- سر الأسرار:

دار أخبار اليوم – كتاب اليوم – ١٩٨٠م

٤٤-حادثة خط الاستواء:

ط. أولى : اتحاد الكتاب العرب – دمشق ١٩٨٣م.

ط. ثانية : دار قباء – القاهرة ٢٠٠٠

٤٥- حكاية الزكى الهراس:

الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٧

تاسعا: المقالات والمتابعات النقدية

أولاً: الرواية

١- **" الأيام " وفن الترجمة الذاتية:**

البيان (الكويتية) – ابريل ١٩٦٧

٢- **"دعاء الكروان":**

البيان – مارس ١٩٧٩

٣- **"ميرامار" – بداية المرحلة الرابعة**

البيان – يونيو – ١٩٦٩

٤- **"شمس الخريف" (رواية محمد عبد الحليم عبد الله)**

مجلة الرائد (الكويتية) ١٩٧١

٥- **"كناسة الدكان" (عن رواية المرايا لنجيب محفوظ)**

البيان – يناير ١٩٧٢

٦- **"تورجنيف وعصره" (دراسة فى نشأة وتطور الرواية الروسية)**

– تأليف نيل برز ترجمة: الفرسان الفكرى والسياسى

مجلة فصلية – دمشق ١٩٧٨

٧- **" قراءة إسلامية فى قصص محمد عبد الحليم عبد الله"**

دراسة قدمت إلى مؤتمر الأدب الإسلامى: الجامعة الإسلامية – المدينة المنورة ١٩٨٢

٨- **"فتاة القيروان" – رواية شعبية:**

دراسة تصدرت آخر طبعات دار الهلال للرواية، الهلال – القاهرة ١٩٨٥

٩- **(قراءة نقدية فى رواية "المستنقعات الضوئية" لإسماعيل فهد إسماعيل)**

البيان – يونيو ١٩٨٥.

١٠- **"رؤية نقدية فى رواية المرأة والقطة لليلى العثمان"**

البيان – ديسمبر ١٩٨٠.

١١- **"الخروج من الكهف" نقد لرواية عماد عيسى**

الوطن (الكويتية) – ٣١ ديسمبر ١٩٨٥.

١٢- **"عن: رسالة فى الصبابة والوجد" – رواية جمال الغيطانى**

البيان – ديسمبر ١٩٨٧ .

١٣- **"الريف فى روايات عالمية"**

البيان – نوفمبر ١٩٨٨.

١٤- **"صناعة الرواية العربية وبصائر الغيطانى"**

البيان – يوليو ١٩٨٩.

١٥- **من أجل الحياة : صراع حتى الموت** عن رواية عطش الصبار ليوسف أبو رية إبداع (القاهرة) – يوليو ١٩٨٩

١٦- **"الرواية العربية فى الكويت"**

إبداع – اغسطس ١٩٨٩

١٧- **"الهماميل" (قراءة فى محاولات سابقة) رواية مصطفى نصر**

البيان – اكتوبر ١٩٨٩

١٨- **"نجيب محفوظ وتعريب الشكل الفنى لرواية"**

(بحث مقدم إلى الندوة الدولية عن نجيب محفوظ والرواية العربية)

كلية الآداب – جامعة القاهرة مارس ١٩٩٠.

١٩- **"شطح المدينة" رواية جمال الغيطانى**

مجلة أدب ونقد (القاهرة) سبتمبر ١٩٩١م.

٢٠- **"رمز الطفل فى أدب نجيب محفوظ":**

المنتدى – دبى / دولة الإمارات العربية، أبريل ١٩٩٢.

٢١- **"قراءة نقدية فى ثلاث روايات من غرب الدلتا":**

مؤتمر الإبداع الروائى بالإسكندرية يناير ١٩٩٤

موثقة بكتاب المؤتمر الصادر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة.

٢٢- **"قراءة نقدية فى رواية "بدرية" لوليد الرجيب":**

مجلة العربى – فبراير ١٩٩٤.

٢٣- "قراءة نقدية فى رواية "شقة الحرية" لغازى القصيبى":

مجلة العربى – مايو ١٩٩٤.

٢٤- "إسلاميات نجيب محفوظ وليس إسلامه – قراءة دون وسطاء".

المصور (القاهرية) – ٤ نوفمبر ١٩٩٤م.

٢٥- "الجبلاوى – الثبات يبارك التغيير ويرفض التمرد"

المصور – ١١ نوفمبر ١٩٩٤م .

٢٦- "روايات نجيب محفوظ: حقيقة الرؤية ومطالب التشكيل الفنى"

المصور – ١٨ نوفمبر ١٩٩٤.

٢٧- "وصف البلبل" رواية سلوى بكر

أخبار الأدب (القاهرية) – ٣٠ أبريل ١٩٩٥.

٢٨- قراءة نقدية فى رواية العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء" لسلوى بكر

مجلة العربى – مارس ١٩٩٥.

٢٩- التأصيل والتثقيف فى الرواية العربية:

مقدمة رواية "وقائع استشهاد إسماعيل النوحى لسمير ندا – طبعة قصور الثقافة ١٩٩٨.

٣٠- عندما تتكلم الأحجار – قراءة فى رواية سمير عبد الباقى

مؤتمر أدباء الأقاليم – المنصورة ١٩٩٩.

٣١- الثنائيات الفنية فى رواية: السيد الذى رحل – لمحمد قطب

فكر وإبداع – أكتوبر ١٩٩٩

٣٢- بيت العائلة من منظور الرمزية المتجاوزة (نجيب محفوظ نموذجا)

كتاب المؤتمر الثانى لأدباء القاهرة – القاهرة – مايو ٢٠٠٠

ثانياً : القصة القصيرة

١- النقد الاجتماعى فى قصص نجيب محفوظ القصيرة

البيان – ابريل ١٩٧٢.

٢- "هدامة" على طريق بناء قصة كويتية قصيرة

البيان – يونيو ١٩٧٤.

٣- القصة البحرينية القصيرة بين حرية الفن وقيد الالتزام

المجلة العربية للعلوم الانسانية:جامعة الكويت – ١٩٨١.

٤- شرخ فى الذات الواعية: قراءة "رجل من الرف العالى"

سليمان الشطى البيان – أبريل ١٩٨٣.

٥- زمن العشق الصاخب: قصص سعودية لمحمد النعمى

الرأى العام – ١٦ ديسمبر ١٩٨٤

٦- تذكرة عبور إلى الأدب السعودى الحديث

مجموعة قصص لعبد الله سعيد جمعان

الرأى العام – ٢٣ ديسمبر ١٩٨٤.

٧- القصة القصيرة فى قطر (مراجعة كتاب)

مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية

جامعة الكويت – أبريل ١٩٨٦.

٨- لغز السيدة الجميلة (دراسة مفصلة فى قصص قصيرة لنجيب محفوظ)

تساؤلات عن سر الوجود)

إبداع (القاهرية) – ديسمبر ١٩٨٨

٩- لعبة لمرة واحدة – دراسة نقدية فى قصة "قبيل الرحيل" لنجيب محفوظ

البيان – يناير ١٩٨٩

١٠- تعقيب على دراسة الدكتور سعيد مصلح السريحى

مقدم إلى الملتقى الأدبى للقصة القصيرة فى دول مجلس التعاون – الكويت – يناير ١٩٨٩

البيان – مايو ١٩٨٩

١١- صفحة مطوية (قصصية) عن شاعر كويتى (محمد الفايز)

مجلة العربى – يوليو ١٩٩٢

١٢- قراءة نقدية لمجموعة "حالة حب مجنونة " لليلى العثمان

مجلة العربى – يوليو ١٩٩٣

١٣- تعقيب على بحث محمد جمال باروت (دراسة فى البناء الفنى للقصة القصيرة فى الكويت – ملتقى القصة والرواية بالكويت مارس ١٩٩٤ برابطة الأدباء).

البيان – العدد الخاص بالملتقى

١٤- الاستثناء يكشف القاعدة:

دراسة عن مجموعة قصص خلف الحربى"الضال"

مجلة الكويت – أبريل ١٩٩٤م

١٥- "**الضلع حين استوى** "مجموعة قصصية سعودية لأميمة خميس

المنتدى – دبى/ دولة الإمارات العربية، يوليو ١٩٩٤م

١٦- "**عاشق المكان**" – دراسة فى قصص محمد المر القصيرة

مجلة العربى – ١٩٩٤م

١٧- **قراءة نقدية فى قصص سيناء والقناة:** مؤتمر أدباء القناة وسيناء – الإسماعيلية يونيو ١٩٩٥م كتاب المؤتمر – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة ١٩٩٥

١٨- **قراءة نقدية فى مجموعة "أنا ..الأخر" لسليمان الشطى**

مجلة العربى

ثالثاً : الفنون الدرامية

١- **بحر ورجال** : بداية السينما الكويتية (عن فيلم: بس يا بحر)

أخبار الكويت – ٢٩/٢٨/٢٧ أبريل ١٩٧١

٢- **النداهة بين يوسف إدريس ونجم عبد الكريم**

مجلة عالم الفن – ٣٠ أبريل ١٩٧٢

٣- **مجتمع توفيق الحكيم:**

دراسة قدمت إلى ملتقى صقر الرشود

الكويت ١٩٨٠البيان – مارس ١٩٨١.

٤- **تأديب السينما: هل ينجيها من الضياع؟**

صحيفة الوطن (الكويتية) – ١٧ ديسمبر ١٩٨٥

٥- **حروف من نار على لحم الأمة العربية –**

نقد لمسلسل: الكتابة على لحم يحترق "لمحفوظ عبد الرحمن

صحيفة الوطن – ٢٨ يناير ١٩٨٦

٦- **الجمهور والمسرح :**

قراءة فى كتاب "عيون التأليف المسرحى"

البيان – مارس ١٩٨٩

٧- "**جدلية التمنى والتحقق** "دراسة فى مسرح توفيق الحكيم

الكتاب التذكارى – وزارة الثقافة – القاهرة ١٩٨٩

٨- **تعقيب على دراسة الدكتور ابراهيم عبد الله غلوم** (المقدمة للمهرجان المسرحى الثانى للفرق الأهلية بدول مجلس التعاون) – وهى بعنوان: تكوين الممثل المسرحى فى مجتمعات الخليج العربى.الدوحة – ١٩٩٠

٩- "**وسائل ترشيد التمثيلية على المستوى الخليجى والعربى**"

دراسة مقدمة إلى الملتقى الأدبى الثانى حول التمثيلية فى دول مجلس التعاون

أبو ظبى / دولة الإمارات العربية – ديسمبر ١٩٩١

١٠- **الحامى والحرامى – مسرحية محفوظ عبد الرحمن**

دراسة – مقدمة للمسرحية – طبعة قصور الثقافة – القاهرة ٢٠٠٠

رابعاً : الشعـــر

١- **الشعر القصصى فى الكويت:**

مجلة الأقلام (العراقية) – أبريل ١٩٧٥

٢- **أحمد العدوانى شاعر متصوف فى محراب المجتمع:**

مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية – أبريل ١٩٧٦

٣- **شاعر النيل بعد نصف قرن:**

البيان – سبتمبر ١٩٨٢.

٤- **أحمد شوقى فى ذكراه الخمسين:**

البيان – نوفمبر ١٩٨٢

٥- **الشابى فى ذكراه الخمسين:**

البيان – نوفمبر ١٩٨٤

٦- ذرى الأعماق (شعر سليمان الخليفى) دراسة نقدية

الرأى العام ٨/ ١٠ / ١٣ أكتوبر ١٩٨٤

٧- عبد الله الفيصل حياته وشعره (عرض للكتاب)

الرأى العام – ٢٣ ديسمبر ١٩٨٤

٨- الاستعمار العربى" بين التعبير والتشكيل

دراسة نقدية فى ديوان الأبنودى – المجلة العربية للعلوم الإنسانية – جامعة الكويت – ١٩٩٢

خامساً : التراجم

١- طه حسين فى ذكراه العاشرة :

البيان – نوفمبر ١٩٨٣.

٢- ما أروع أن تقول بغير كلام :(عن نجيب الكيلانى وأدبه)

أخبار الأدب – ٢٦ مارس ١٩٩٥.

٣- الكعبة .. كما تراها العيون :

أخبار الأدب – ٧ مايو ١٩٩٥

سادساً : الثقافة والحضارة

١- بين نور الدين وصلاح الدين:

البيان – السنة الثانية ١٩٦٧

٢- وماذا عن البنية الأساسية الثقافية؟

ثلاث مقالات ٢٩ مايو / ٥ يونيو /٣ يوليو – الأهرام ١٩٩٢

٣- مصر فى التراث: ام البلاد وغوث العباد (عن كتاب فضائل مصر)

الهلال – أغسطس ١٩٩٢.

٤- ابن خلدون وثلاث صور لمصر:

الهلال – سبتمبر ١٩٩٣.

٥- قراءة نقدية فى "أحاديث عربية"

العربى – نوفمبر ١٩٩٣.

٦- عمرو بن العاص فى مصر:

الهلال – مارس ١٩٩٤.

٧- حياة محمد" الكتاب التذكاري لمئوية دار الهلال

الهلال – ديسمبر ١٩٩٤

٨- تدفع الريح شراع الأقوياء – دراسة عن سيرة الشاعر حسن فتح الباب الذاتية – مجلة الثقافة الجديدة يناير ٢٠٠٠

التحكيم

- فحص نتاج الدكتور يونس أحمد عبد الكريم (جامعة بغداد)للترقية من أستاذ مساعد إلى أستاذ ١٩٨٢م.
- فحص نتاج الدكتورة إقبال محمد هيكل (جامعة آم القرى – مكة المكرمة) للترقية من أستاذ مشارك إلى أستاذ مساعد ١٤٠٦هـ.
- فحص نتاج الدكتور جميل نصيف جاسم (جامعة بغداد) للترقية من أستاذ مساعد إلى أستاذ ١٩٨٦م.
- مقرر لجنة الترشيح لجائزة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي عن موضوع تاريخ الأدب الحديث ١٩٨٤م.
- مقرر لجنة الترشيح لجائزة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي عن موضوع السيرة الأدبية ١٩٨٥م.

- عضو لجنة التحكيم فى مسابقة قصص المقاومة – مسابقة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي ١٩٩٣م.
- مشارك وباحث فى إطار وضع الخطة الشاملة للثقافة العربية بإشراف جامعة الدول العربية بحث: الآداب العربية والنشر الأدبى.

(هذا فى فترة العمل خارج مصر)

رؤية أولى

- الشهادة الأولى: من وهج العقل إلى وهج البصيرة

نجيب محفوظ

- الثـانيـــــة : أقول ...ويكون الذهول

شعر : سعدية مفرح

- الثـالثـــــة : الرجل الهرم **ا. د. مصطفى شهاب**

✧ ✧ ✧

- عنـــــه (١): هل استطاع الحكيم أن يقرأ نفسه ؟

ا. د.حميد لحمدانى

(٢): قراءة إبداعية فى" الفيل الأبيض الوحيد"

يوسف الشارونى

✧ ✧ ✧

- إليـــه (١): الأذن الثالثة **ا.د.عبد الله محمد الغذامى**

✧ ✧ ✧

- قطــــــرات **ا. د.محمد حسن عبد الله**

* الأولى : حرية الأديب.
* الثانية : توقف ديوان العرب إلى حين.
* الثالثة : هؤلاء وما يرفضون.
* الرابعة : المصطلح النقدى.
* الخامسة : الوطنية دين.
* السادسة : مدينة مزدوجة (شعر).

الشهادة الأولى

من وهج العقل إلى وهج البصيرة

نجيب محفوظ

عام ١٩٧٢ أصدر الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله كتاب الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ، وفور أن قرأه نجيب محفوظ أرسل للناقد هذه الرسالة التى نشرتها البيان الكويتية فى عددها (٧٤) الصادر فى مايو ١٩٧٢:

"سيدى الدكتور محمد حسن عبد الله

تلقيت كتابكم "الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ" فقرأته بشغف ودون توقف وأشهد بأنه جديد فى نظرته ومبتكر فى رؤياه ودليل قاطع على استقلال فكركم وسمو هدفكم، ولم أجد تناقضا بين أحكامكم وبين نبض قلبى، ولعل الاضطراب الناشئ من قراءة أدبى أحيانا مصدره أن قلبى يجمع بين التطلع لله والإيمان بالعلم والإيثار للاشتراكية، ومحاولة الجمع بين الله والاشتراكية مثار للظن بالإلحاد عند قوم وبالمحافظة عند آخرين، وطالما عجبت من أن تتخذ الفلسفة الشيوعية دينا إذ إننى بصفتى تلميذا للفلسفة أعلم أنها أبنية تتجدد مع تطور الزمن ولا تصلح للعبادة على الإطلاق، أما ما يثير إعجابى فى الشيوعية فهو عدالتها الاجتماعية المطلقة والتى لم تطبق بعد فى روسيا نفسها ألا وهى "من كل على قدر طاقته ولكل على قدر حاجته"، فهو أساس كامل فى المعاملة الإنسانية يجعل من البشرية أسرة سامية، ولكن أى ضرورة تستوجب أننى أؤمن بذلك أو أؤمن قبلا بالتفسير المادى أو بإنكار الله؟

ولا يسعنى يا سيدى إلا أن أوجه إليكم صادق الشكر والتقدير سائلا المولى أن يجعلكم منارا للعقيدة النقية والعلم المضىء وأن يجعل من كتبكم مرشدا للعرب فى موقفها العسير، يدفعها فى طريق الحضارة والتقدم بلا تخل عن الخالد من قيمها الموروثة.

ودمتم للمخلص

نجيب محفوظ ١٩٧٢/٣/١٥

وهذه صورة الرسالة :

سيدي الدكتور محمد حسن عبد الله

تلقيت كتابكم «الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ» فقرأته بشغف ودون توقف، واستمتعت بأشياء جديدة في نظرتي ومستقبل في رؤياي، ودليل ذلك أنه استقلال فكركم وسمو هدفكم، ولم أجد ما أقضي به أفكاركم من نقد عليه. ولعل الاضطراب الناشئ عن قراءة أدبي أحيانًا مصدره أنني أجمع بين التطلع لله والإيمان بالعلم والانتماء للاشتراكية، ومحاولة الجمع بين الله والاشتراكية مثار للقلق بالإلحاد عند قوم وبالمحافظة عند آخرين. ولطالما عجبت من أن تتخذ الفلسفة الشيوعية دينًا إذ إنني أعتقد أن الفلسفة فلسفة العلم، وأن العلم تتطور مع تطور الزمن ولا تصلح للعبادة أو الإطلاق. أما ما يثير إعجابي في الشيوعية فهو عدالتها الاجتماعية المطلقة، ولكني لم أتصور بعد نموذجًا لها أجمل من أن يكون مع فرد في دولة ولكل من قدر حاجته، فهو أساس كامل في المعاملة الإنسانية يجعل من البشرية أسرة سامية، وتلك أيضًا ضرورة تستوجب على أوسع نطاق إما أن نقبلها بالتفسير المادي أو بإلهام الله؟

ولا يسعني يا سيدي إلا أن أوجه إليكم صادق الشكر والتقدير سائلا المولى أن يجعلكم منارًا للعقيدة النقية والعلم الخفي وأن يجعل من كتابكم مرشدًا للعرب في موقفهم المعاصر يدفعهم في طريق الحضارة والتقدم بلا تخل عن الخالد من قيمهم الموروثة

ودمتم للمخلص

نجيب محفوظ ١٥/٤/١٩٧٢

وفى حوارها معه سألته سلمى قاسم جودة الصحفية بآخر ساعة :

– هناك دراسة عن القيم الروحية فى أدبك للدكتور محمد حسن عبد الله وهو يربط بين " أولاد حارتنا " والقيم الإسلامية هل أصاب المؤلف .. فيما وصل إليه من نتائج؟ .

وقال نجيب محفوظ: قرأت دراسة الدكتور محمد حسن عبد الله فى وقت ظهورها وهو من النقاد الذين لهم مكانة خاصة فى نفسى، وأعتقد أنه استطاع أن يكشف لى حقائق كثيرة ربما كانت غائبة عنى وهى دراسة فى الحقيقة صادقة من رجل صادق

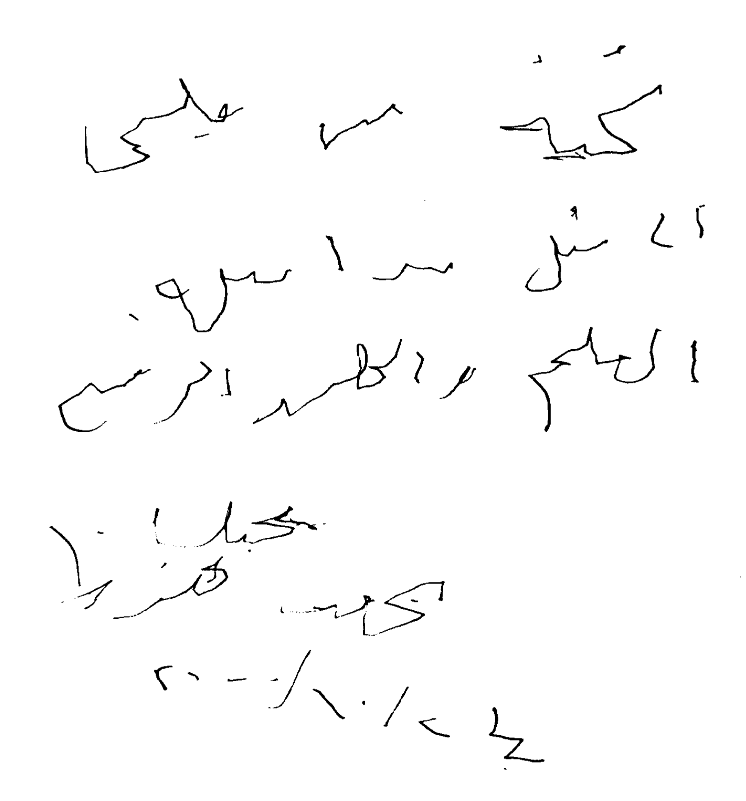
آخر ساعة ١٠مايو ١٩٨٩

وفى مساء الثلاثاء ٢٠٠٠/١٠/٢٤- فى مجلس نجيب محفوظ الأسبوعى بالسفينة النهرية "فرح بوت" حين علم بأمر هذا الكتاب، أبدى رغبة فى أن يخط كلمة، لم يتمكن من رؤيتها، وفيها يقول:

"تحية من قلبى إلى مَثَل من أمثلة العلم والخلق الرفيع"

مُحبك
نجيب محفوظ
٢٠٠٠/١٠/٢٤

وهذه صورة للكلمة



الشهادة الثانية

أقول ... ويكون الذهول

الشاعرة: سعدية مفرح

د. محمد حسن عبد الله وحشة زمنى الأول وألفة زمنى الأخير وبينهما قصيدة أرهقت زمنى فى اكتماله منذ نشرها الأول على يديك (هل تذكر؟) وحتى تحققها الآن وموضوعها أنت .. فأى زمن؟ وأى قصيدة؟.

بين وحشتنا في المكان

وائتلاف الزمان بنا

ينتمي بشر في المكان البعيد لنا ..

للذي بيننا

تفيء غواياتهم للسكينة قسرا

تهتدى بالسكون المهيمن فرضا

ترتوى بقصيد يكون

ولكنه لا يكون !!

✧✧ ✧✧ ✧✧

يجيئون من كل فج عميق

لواد سحيق

بما لا يؤبن فينا البقاء

يجترحون المكان ويقترحون الزمان

إلى أن يقولوا...... ..

✧✧ ✧✧ ✧✧

نحتمى بالبعيد الحليم

إذ يطل علينا من ثنايا القصيد القديم

فنفرش أوراقنا وننظر ..

حيث يقول المعلم مستنزلا في قاعة الدرس غيم البلاد العصية: قولوا ..

فتنبو تباريحنا

يقول المعلم محتدما بالهزيمة : قولوا ..

فتدنو تواريخنا من غياب أكيد

ويجيء البعيد .. تستقر الطيور بأعشاشها

في سموات الضياع

تستفز عناوينها لافتات القبور

ونكون الحضور

نجيء فرادى ..

فرادى ..

تلاميذ حبر يسيل

ودمع يسيل

على هامش من خليج جليل جليل

ولكنه لا يسيل !!

نجيء فرادى

نغادر تاريخنا بصحارى الظنون

نخجل منه

ونبحث عما يصير لنا في المدينة عنه

حتى يجيء المعلم ..

هذا المعلم ..

هذا المعلم بالذات ..

شعرا ونثرا ووجدا جميلا وحزنا نبيلا ومسرح حب وضحك ونقد، لكي لا يقال لنا ما لا يقال، وذاكرة للحكايا وإغماضة عين عما نحاول إخفاءه بين المقاعد طورا وبين الدفاتر طورا وداخل هذى القلوب الفتية من حب طورا ....

يقول المعلم مصطفيا بعضنا للبهاء

ومجتبيا بعضنا فى سبيل سواء

ومغتنما بعضنا لاكتمال قصيد جديد

من أجل هذى البلاد العصية :

قولوا ....

✧✧ ✧✧ ✧✧

ينبش هذا المعلم بالذات

بذر الكلام بقلبي الشقي

يصالحني والبلاد التي ارهقت حلمي زمنا

أقول ...

فيكبر فيّ الكلام

راية من بهاء وعيد

شرفة من قصيد جديد

يسيّجها باخضرار الرؤى

أكتب "تائي مربوطة"* بتاريخ جوعي

فيطلقها في فضاء البقاء احتمالا

ويقول: قولى ....

أقول ..

فتنجو تفاصيل قلبى

أقول فأنجو

أقول ...

أقول ...

أقول ...

ويكون الذهول ...!!!.

---

* "التاء المربوطة " عنوان أول قصيدة منشورة وقد نشرها د. محمد حسن عبد الله في مجلة البيان الكويتية دون علمي مفاجأة وتشجيعا لي .

الشهادة الثالثة

الرجل الهرم
هكذا عرفت الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله

ا. د. مصطفى شهاب

الدكتور محمد حسن عبد الله، الأخ والصديق، سعدت بلقائه طويلا، ولازمته خمسة عشر عاماً فى الكويت، وكانت ملازمته تفتيحاً لمعارفى، وصقلاً لأسلوب كتابتى. تعلمت منه الكثير الذى يتعلمه إلا العارفون بمعنى هذه الملازمة. تعلمت منه أن سعادة الإنسان تكمن فى سعادة الناس أجمعين. تعلمت منه أن الوقت أثمن من أى شئ فى حياة الإنسان، وعلى الإنسان أن يستفيد من وقته، لا أن يضيعه من غير فائدة تعود عليه وعلى غيره من أبناء بلدته. تعلمت منه كيف يضحى الإنسان فى سبيل المعرفة والوصول إلى الحقيقة. تعلمت منه أن الكتابة معاناة ومثابرة وصبر. وكان استعداده للتعليم استعداد المزارع النشيط، غرس بذور العلم والمعرفة فى نفسى، وفتح الطاقات المخبوءة لتصبح حقيقة يهتدي بها إلى المعرفة.

تعلمت كل هذا خلال الرحلة الطويلة التى لازمته فيها. أشرف على رسالتى للماجستير من قريب وبعيد، وفتح لى كوامن البحث، وناقشنى فى منهج الدراسة، وهدانى إلى الطريق السوى، والبحث الجاد، الأمر الذى أكد لي أنه يقدم العطاء بلا حدود، لا يطلب الأجر إلا من رب العالمين. واجه الكثير من الشؤون الإجتماعية والثقافية والأدبية، وعالجها بأسلوب متميز بكثير من التقدم والجرأة. وكل من يطلع على الكم الإبداعى والتحليلى عنده يستنتج كيفاً نقدياً مميزاً فى إطار هذه القضايا مجتمعة .

أعطى الكثير من المعرفة والجهد، وحاول أن يخلّص مريديه من العديد من الأمراض التي يعانون منها، ومن المآسى التى يتخبطون فيها. استفاد الكثيرون منه، ولبوا دعوته للعمل والتسامح والتعليم، وأعاروه آذانا صاغية على ما أنعم الله

عليه من جميل أعطياته. وبالمقابل هناك آخرون يكرهون النجاح فى غيرهم، ما برحوا، يحاولون إلصاق التهم بالناجحين حتى ينتقموا لفشلهم فيما لم يستطيعوا أن يأتوا بمثل ما أتى به صاحبهم. وقد يصادفهم الحظ فى تلفيق التهم باعتقادهم أنهم يقدرون على هز الصورة الجميلة التى يعرفه الناس عليها، يعرفون جيداً أن هذا الهرم الكبير لا يقيم وزناً لما يحاولون أن يضعوه ضمن أسواره، وما أكثر الحاسدين الذين لا يتورعون أو لا يخافون الله فى أقوالهم التى ترد عليهم. وأخونا العزيز الدكتور محمد حسن عبد الله اعتاد أن يقابل الإساءة بالإحسان، ولا يتردد عن تقديم النصيحة والمعرفة إلى من يسئ إليه وهو أكبر من أن يهبط إلى مستوى الحاسدين المتبجحين .. إنه الإنسان المفكر، الكاتب، الناقد، أيها من بين هؤلاء نختار عنواناً للكتابة عنه؟ بل أى جانب من جوانبه المتنوعة والمشرفة هذه نتحدث فيها أو عنها؟ إنه كاتب مبدع .. باحث متعمق، وله بالمكتبات ما يشهد له بذلك، وشهادة الأعمال الإبداعية والفنية والنقدية أصدق من شهادة أصحاب النفوس المغرضة والنفوس الصامتة وهى تعرف جميع هذه الحقائق.

الدكتور محمد حسن عبد الله إنسان له حاسدوه ومحبوه، وقد عايشته عن كثب، وكان بيته مفتوحاً للجميع، ولا يزال مفتوحاً للعطاء بلا حدود، هو إنسان معطاء ... إنه أستاذ يعرف المناهج والأساليب المختلفة، ويعلمها لمن يبحث عنها.

من مناً لا يعرف الدكتور محمد حسن عبد الله وأعماله الإبداعية والأدبية المختلفة؛ كتاب القصة وقراؤها يعرفونه جيداً.

كتاب المسرح وقراؤه يعرفونه جيداً .

وكتاب النقد والأدب المقارن يعرفونه جيداً .

عدا الآلاف من الطلاب والطالبات الذين مارس بينهم مهنة التوجيه والتعليم فى جميع المراحل المدرسية والجامعية داخل مصر وخارجها، يعالج شتى الموضوعات الأدبية.

وإذا حاولنا أن نتتبع مكانة الدكتور محمد حسن عبد الله بين معاصريه وقراء كتاباته فإننا سنجدهم يؤكدون على عظيم ما يقدمه فى كل شيء .

أنا أكتب لأقدم الدكتور محمد حسن عبد الله من خلال مرافقتى له أكثر من خمسة عشر عاماً فى الكويت. إنه واحد من مؤسسى كلية الآداب بجامعة الكويت، حاضر فيها منذ يوم افتتاحها وإلى أن ترك الكويت وعاد إلى وطنه مصر. إنه واحد من مؤسسى الدراسات الأدبية والنقدية حول الأدب الخليجي، قضى من عمره فى الكويت ربع قرن أو يزيد، وألّف فيها أكثر من عشرين كتاباً ما بين إبداع ونقد، وقع بقلمه عشرات المقالات والبحوث، وشارك فى ندوات ومؤتمرات وأمسيات ثقافية حضرها جمهور متنوع الأعمال والثقافة عبر مرحلة الربع قرن التى قضاها فى مكان غربته فى الكويت .. وأنا أقول غربته لأنه لو بقى الإنسان فى تلك البلاد أكثر من نصف قرن، لظل غريباً عن أهل تلك البلاد، أو أجنبياً كما يطلقون عليه، ولن يكسب المواطنة أبداً، وجميع أصدقائه، والمقربين إليه، والمراقبين للحركة الأدبية وتطورها فى الكويت يعرفون هذا جيداً.

الدكتور محمد حسن عبد الله ليس مجرد شخص يحمل لقباً، وما أكثر الذين يحملون الألقاب وهم أعجز من أن ينشروا بحوثهم التى أكسبتهم تلك الألقاب، وإذا استطاعوا فتقف استطاعتهم عند هذا الحد لا أكثر. ومهما يكن من أمر، فإن الدكتور محمد حسن عبد الله كان ولا يزال – لأنها عادته – يقضي معظم أوقاته فى الكتابة والدعوة إلى الرقى والتطور، وقلما يعرف التعب. إذا كان لديه عمل ما وصل الليل بالنهار حتى ينجزه خير إنجاز، ويحققه خير تحقيق. إن أى إنسان فى النهاية هو بالضرورة حاصل جميع تجاربه، وخلاصة تاريخه. والتجربة والتاريخ يدلان عليه، ويؤكدان أنه كإنسان نتحدث فيه عن المواطن الذى ولد ونشأ فى بلاد مصر، واستمد من تربتها بنيته وقوته، وصبره، وعناده، ونظرته إلى الحياة، هذا البلد الذى كان يوماً مهداً للحضارة الإنسانية، فى الشرق والغرب على السواء، ولا يزال ميداناً للفكر الإنسانى المبدع الذي يلف بجلبابه أبناءه المبدعين الذين يعطون الكثير مما حباهم به الله من العلوم والثقافة والفن والآداب.

إن جميع الأصدقاء الذين عاشروه عن كثب يعرفون سعة صدره جيداً، وطول باله، لا يخاف ولا يقاوم إلا بحجة وبرهان، ولا يناقش إلا مسلحاً بالحق، وقد يتساهل طمعاً بالمحافظة على مودة الأصدقاء. إنه شديد الثقة بالنفس، ومهما

تضاعفت الأزمة أو عظمت الشدة كان يتحملها بصبر وجلد وهو يبحث عن مفرج لها ولا يزال، وغيره ممن كانوا يلتفون حوله، سواء كانوا من بلده أو غير بلده كانوا يخافون نجاحه، ويحاولون تقليل هذا النجاح الذي أوصله إلى ما يريد، وأعجزهم عن الوصول إلى ما يريدون. وعلى الرغم من نظرتهم الحاسدة التي يعرفها كان لا يتردد عن تقديم المساعدة إليهم وإن كانوا لا يستحقونها.

إذا أردنا أن نتحدث عن الدكتور محمد حسن عبد الله الإنسان المفكر المعطاء بلا حدود، وعن التكريم الذي يكرمه فلإسهاماته الرائدة فى تصديها المنهجى المتميز لقضايا المجتمع المختلفة من أدب، ونقد، وقصة، ومسرحية، هذه الإسهامات المصورة بالعفوية والصدق والتواضع والأكاديمية فى كتاباته المتنوعة. صفات قلما نجدها مجتمعة فى كاتب مبدع آخر، يأسرك بتواضعه، بصدقه، بعفويته، بمنهجيته، بشعوره الكبير بالمسؤولية ككاتب وكإنسان تجاه مريديه ومعارفه وأصدقائه.

كانت كتاباته، ومحاضراته، ومقالاته ولا تزال تتناول النتاج الفكرى والإبداعى شأن صانعى الكلام والإبداع المميز، وقد أثرى بكتاباته المكتبة العربية، وعلى وجه الخصوص، من الناحية الأدبية والتربوية والنقدية. هذا الإنسان المبدع الذى آلى على نفسه أن يكون ببيته الذي عهدته فى الكويت، منارة علم وثقافة يهتدي بها، لينير لمن يريد طريق الحقيقة، وليؤكد لمن له عينان وأذنان أن العلم والاجتهاد طريق إلى الحياة المثلى، طريق إلى الخلاص من مصائب ومتاعب الدنيا مجتمعة، وقد نجح فى رهانه، لأن نظريته المستقبلية واضحة التطلع، وقائمة على عقل نير، إشعاعاته قدسية من رب المحبة الذى خلق جميع البشر من نطفة واحدة، ورحم واحد، ولكنهم تأثروا بقوانين الطبيعة التي ولدوا فيها فصبغتهم بألوان شتى، وعقول مختلفة تحتاج إلى إعادة تأهيل وإن كان دعاة الهدم والتدمير هم الأقوى منذ قتل قابيل أخاه هابيل من أجل امرأة، وحتى يومنا هذا والمرأة هي وراء كل خطوة يخطوها الرجل منذ بدء الخليقة، وإن كانت المرأة عند أستاذنا الكبير الدكتور محمد حسن عبد الله طريق خير ومحبة ونجاح .

إن الإرادة التي تمكن فى نفس أخينا الدكتور محمد حسن عبد الله هي إرادة قدسية، بالإضافة إلى هذه الإرادة القدسية هناك إرادة نسوية تقف إلى جانبه،

وتتمثل بالسيدة عنايات – حرمه – التى تحسن الصورة التى هو عليها، وتكمل الجوانب الخافية عن الرجل، وكان مشوارها الطويل إلى جانبه قد شارك بالنجاح الذي تمتع به أستاذنا الحبيب.

الكتابة عن الدكتور محمد حسن عبد الله مجالها طويل طويل، وقد سبقني غيرى من الأساتذة الأفاضل، فكتبوا عنه وأعطوه بعض ما هو فيه، ولكننى هنا، فى هذه العجالة، فى موقع التعبير عما لمسته فيه وتعلمته منه، من خلال علاقتي به. كنا نلتقى أو نتهاتف يومياً، وقد عرفته عن كثب معرفة صادقة وصريحة، لا أعتقد أن غيرى عرفه أكثر منى، إنه الهرم الذى يتفوق علي أهرامات مصر التي تدل علي حضارة عظيمة، ولكنها بائدة، وإنما هو سيظل هرماً رائداً بما قدمه وسيقدمه إلى العالم من أعطيات إبداعية، تميز هرمه على جميع الأهرامات الجامدة وإن كانت تمثل أرقى الحضارات، لأن عطاءه سيظل مرشداً للإنسانية إلى أن يشاء الله.

ويصدق عليه القول القائل:

كـــم رجـــل يُعـــد بـــألف فـــرد وكـــم ألـــف تمـــر بـــلا عـــداد

وأنا أقول:

كـــم رجـــل يُعـــد بـــألف ألـــف وكـــم ألـــف تمـــر بـــلا عـــداد

إذن الحديث عن هرم من أهرامات العلم العربية حديث شائق ويطول، ولكنني فى هذا المقام لا أستطيع إعطاءه حقه، ولكن يفى بالغرض من خلال ذكر بعض المفاتيح لهذه الشخصية الفذة المحبوبة التي ساهمت فى الكثير الكثير من العطاء الفكري الذي جاب العالم بموجاته المسموعة والمرئية من جهة، وبالمجلات والكتب المنتشرة فى المكتبات العربية من جهة ثانية، الأمر الذى يؤكد أن للعرب منهجاً خالداً وطريقه لن تموت أبداً ستظل مشرقة ما بقيت الشمس شمسا، وإن حاول أو يحاول أعداء العروبة طمس هذه الشخصية العربية. إن الأمة العربية تفتخر بوجود مثل هذه الأهرامات العلمية التي تحدت ولا زالت تتحدى غطرسة المتشدقين بالعلوم والحضارات، مثل طه حسين، شوقي، محفوظ، وأحمد زويل، والأمة العربية هى

الأصل فى كل ما تحمله هذه الحضارات الحديثة من علامات مضيئة .

إذا كانت هذه العجالة لا تسمح لنا بالحديث المستفيض عن هرم من أهرامات مصر الثقافية والأدبية، وأخص بالذكر الدكتور محمد حسن عبد الله فلى معه وقفات وجولات طوال، فى كتاب أعده عنه وعن أدباء أحبهم وأجلهم من أهرامات هذه الأمة لما قدموه ويقدمونه من تاريخ وعلم وثقافة وتربية وفلسفة.

وقبل أن أختم حديثي عن الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله، فلا بد من كلمة شكر وتقدير للأستاذ المشرف الدكتور مصطفى الضبع على الكتاب التي تعتزم كلية دار العلوم الفيوم – جامعة القاهرة إصداره ككتاب تذكارى عن الناقد الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله، حيث شرفنى بدعوته للمشاركة فى هذا الكتاب، وأرجو أن أكون قد لبيت الطلب.

أكرر شكري وتقديرى للدكتور مصطفى الضبع، وإلى كل من يشارك فى تحرير هذا الكتاب

د. مصطفى شهاب

رئيس تحرير مجلة الروافد – لبنان

١ / ١٢ / ٢٠٠٠

عنه (١):

هل استطاع الحكيم أن يقرا نفسه ؟
دراسة فى
(الحكيم وحوار المرايا)

ا. د.حميد لحمداني.

هذه الدراسة لها علاقة مع بحث كتبناه سابقا عن النقد الأدبى عند الحكيم وخاصة من زاوية نظر التلقى، وقد شاركنا به فى- **مؤتمر توفيق الحكيم حضورا متجددا** - المنظم بالقاهرة من قبل المجلس الأعلى للثقافة أيام ٢٧ نوفمبر إلى ٠٣ ديسمبر. ١٩٩٨.[1] وقد ركزنا فيه على رؤية الحكيم النقدية، وخاصة ما يتصل منها بعلاقة النص الأدبي بالقراءة والقراء. وحاولنا فيه أن نربط الصلة بين أفكار توفيق الحكيم فى الفن والأدب وبين بعض المعطيات الجديدة لنظرية القراءة الحديثة، وإن كنا قد أشرنا إلى أن توفيق الحكيم كان يعتمد على جهده الثقافى الخاص لبناء هذا التصور، لأن نظرية القراءة الحديثة لم تكن آنئذ موجودة حتى في الثقافة الغربية نفسها أو أنها على الأقل قد تأخرت في الظهور، مما لم يكن معه من الممكن لتوفيق الحكيم أن يستفيد منها.

تكمن العلاقة إذن بين ما كتبناه ونكتبه الآن فى أن كلا المقالين يهتم **بإشكالية التلقى،** كما أنهما معا يعالجان الموضوع فى علاقة مع الإنتاج الأدبي لتوفيق الحكيم إبداعا ونقدا.

وموضوع التلقى لا يزال في حاجة إلى الدرس والتمحيص في العالم العربي، لأن عاداتنا فى القراءة وفى فهم ميكانزماتها لم تتغير كثيرا عما ترسخ من المفاهيم الخاصة بالقراءة فى النقد العربي القديم. كان يُنظر فى الغالب إلى الأدباء، باعتبارهم منتجى الأعمال الأدبية، على أنهم مصدر فهم أعمالهم، وأن الرجوع إليهم أو سؤالهم عن مضمون أعمالهم - إذا هم كانوا لا يزالون على قيد

(١) عنوان مداخلتنا بعد تعديله كان هو: القراءة وتنمية خيال القارئ بصدد أراء توفيق الحكيم في الأدب والنقد .

الحياة – كفيل بأن يلقي الضوء الكاشف على خبايا وأسرارها. كما كان ينظر إلى النصوص باعتبارها **خزانا ثابتا للمعنى الأصلى الذى قصده الكاتب** حينما أبدع نتاجه الأدبي. ولقد قاد هذا التصور دائما إلى اعتبار القراءة عملية حفر وتنقيب فى الإنتاج من أجل استخراج المعنى القصدى من الكتابة. والغريب فى الأمر أن القراءات المتعددة والمتناقضة أحيانا للنص الأدبي الواحد لم تنقطع عن التعايش فى البيئة الثقافية العربية، كما ظل النقاد يختلفون ويتصارعون فيما بينهم من أجل تحديد ما يزعم كل واحد أنه المعنى الصحيح الوحيد للنص المدروس. ولم يؤد هذا الاختلاف إلى تغيير فكرة المعنى الأصلي في النص الأدبى الذى ينبغى أن يكون متطابقا مع مقاصد المؤلف .

المشكلة التي تبقى قائمة هى كيف يمكن الوصول إلى تلك المقاصد الأصلية التي عبر عنها المؤلف فى النص الأدبي؟ فهل الرجوع إلى تصريحات المؤلف نفسه يمكن بالفعل أن يحل هذا الإشكال؟ وكثير من الناس لا يدرك أن النتائج المترتبة عن الاعتقاد بهذا الأمر ستكون وخيمة على الأدب لأنه إذا كانت تصريحات الكاتب تحل مشكلة فهم أدبه فمن الأفضل الاكتفاء بالتصريحات لأنها هي الأصل، فهي إذن أضمن وأسلم فى تحديد ما يريد أن يعبر عنه.

وفي ضوء قراءتنا لما كتبه د.محمد حسن عبد الله فى كتابه: **الحكيم وحوار المرايا**[٢] يحق لنا أيضا أن نتساءل لماذا لم يكتف الحكيم بقول ما كان يريد قوله لنا مباشرة دون إرهاق نفسه باللجوء إلى التعبير الأدبي في كل ما كتبه من أعمال في حياته؟. وهل التعبير الأدبى هو نسخة مطابقة لتصريحات الكاتب؟ وما هو الأثر الذى تتركه الوسائل التعبيرية الأدبية على المعنى فى ثباته أو تغيره؟.

هذه بعض القضايا المهمة التى عالجها الكتاب المذكور، وخاصة فى الفصل السادس المعنون على الشكل التالي: **جدلية التمني والتحقق**، الحكيم يقرأ أدبه قراءة أخرى،[٣] وهو أوسع فصول الكتاب كما أنه يتناول موضوعا جديدا في

(٢) صدر الكتاب عن دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع . ، القاهرة ١٩٩٩.
(٣) المرجع السابق. ويقع هذا الفصل بين صفحتي: ١١٧/١٦١.

الثقافة النقدية العربية. لذلك سنركز في دراستنا على معالجة مضامينه باعتبارها تعالج الإشكاليات الأساسية التى نريد دراستها تحت السؤال المسطر في عنوان هذه الدراسة وهو: هل استطاع الحكيم أن يقرأ نفسه؟ ونحن نقصد بقراءة النفس، قراءة الذات من خلال الكتابة الخاصة للكاتب نفسه، بمعنى هل يمكن للكاتب أن يكون ناقدا لأعماله الأدبية التى كان قد كتبها سابقا وهل من الضرورى أن نأخذ هذه القراءة على أنها القراءة الوحيدة الصحيحة لأعماله؟.

ونريد أن نشير إلى أننا سنقدم مضمون الأفكار الواردة في دراسة الناقد في تضاعيف مناقشتنا لكل ما ورد فيها، وهدفنا أن نبين أهمية ما جاء فيها من آراء جديدة في النقد العربي المصري مع إيضاح الحدود التي تقف عنها بالنظر إلى ما هو حاصل من تطور في نظرية القراءة في الفكر النقـدي المعاصر.

يحـدد الكاتب المجال الذي يتـحرك فيه مضمون هذا الفصل بقوله :

(... المساحة التي تتحرك فيها هذه الدراسة هي ما بين النص الإبداعي المتحقق باللغة، و"النص" الذهني الكامن فى عقل المبدع، أو الذى يتمناه المبدع أن يكون. هذه هي جدلية التمني... والتحقق). (ص:١١٩).

هناك إذن علاقة جدلية بين الذهني، وهو أفكار الكاتب الواعية ويتم ربطها هنا بالتمني، وبين المتحقِّق الماثل فى النص الأدبي. على أن الناقد يشير فيما قبل إلى أن دراسته تهتم في نفس الوقت بالمقارنة بين قراءة توفيق الحكيم لأعماله الأدبية وقراءات النقاد الآخرين لها، وغرضه أن يبحث فيما إذا كان هناك دائما تطابق بين ما يستنتجه النقاد وما يصرح به الكاتب.

هنا نجد أنفسنا في الواقع أمام إشكاليات ثلاث متعلقة بقضية القراءة: قراءة النقاد للنص وقراءة المبدع لنصه ومقارنة القراءتين.

ولا يترك الناقد الفرصة تضيع منه في متاهات المقارنة بين هذه الحالات الثلاث، لذلك نراه يلاحظ ما يلي، علما بأن طريقته في الكتابة النقدية تعتمد على الملاحظة وتسجيل الوقائع، فمما لاحظه بخصوص طبيعة قراءة توفيق الحكيم لأدبه قوله :

(... لكن الحكيم صنع مشكلة – لا نشك في وجودها – بإسرافه في الحديث] عن أدبه [إسرافا أدى إلى شيء من الاضطراب أو التناقض قد يكون مصدره النسيان، كما قد يكون دافعه تحسين الصورة أو أن تجاري ظرفا طارئا أو تناسب تفسيرا جيدا قد يبدو أكثر بريقا أو أطيب وقعا، ولكن النتيجة ستكون – في كل الأحوال – عدم التسليم، ولا أقول عدم الاطمئنان إلى كل ما يدلي به الحكيم فيما يتعلق بفنه بصفة عامة). (ص: ١٢١)

فحينما يشك د. محمد حسن عبد الله في أن يكون الحكيم صادقا في حديثه عن أدبه فهو لا يُرجع المسألة إلى ما يمكن أن ندعوه بالخيانة المبيتة لأدبه الخاص، فالمسألة تتجاوز في نظره طاقة الحكيم نفسه لأنه:

- إما أن يكون ضحية نسيان مضامين أعماله عندما ينبرى للتعليق عليها في وقت لاحق.
- وإما أن يكون مضطرا بدافع خفي يجعله يحسن صورة أدبه في أعين القراء، وهذا الجانب لا يبرئ تماما ساحة المؤلف، ولكنه يجعله كغيره من البشر خاضعا لسلطة الذات وحرصها على الظهور في أحسن صورة تراها لوضعها الخاص في المجتمع، والأمر متعلق هنا بالمكانة الأدبية لتوفيق الحكيم .
- وإما أن يكون الأمر متعلقا بتغير السياق الخارجي الاجتماعي أو الثقافي مما يجعل الكاتب مضطرا إلى تكييف فهمه لأدبه السابق ليتلاءم مع الظروف الجديدة. وهذا ما يمكن أن نسميه القراءة وفق السياق الآني .
- وإما أن يتبنى قراءة غيره لعمله ويسير في ركابها باعتبارها في نظرة أفضل القراءة التي يراها متلائمة مع أفقه الخاص.

وفي جميع هذه الحالات فإن الحكيم، أو أي أديب آخر يحذو حذوه في قراءة أعماله الخاصة، سيكون خاضعا في ذلك لمؤثرات ذاتية خاصة ليس من الضروري أن تكون هي نفس المؤثرات التي كانت موجودة ساعة كتابته النص الأدبي، أو خاضعا لمؤثرات خارجية تدعوه بالضرورة إلى إعادة النظر في عمله الأدبي في ضوئها، وهو ما ينتج عنه في الحالتين معا نوع من التفاوت بين النص وبين القراءة الخاصة .

وإذا جاز لنا أن نضع خلاصة أولية لما اطلعنا عليه حتى الآن من دراسة الناقد فإننا نصوغها كالتالي:

لا يقرأ المبدع أعماله الأدبية بشكل يتطابق بالضرورة مع مضمونها بل إنه خاضع في ذلك لتقلبات مزاجية وتغييرات خارجية تدفع قراءته لأعماله للتكيف معها، وهو ما يؤدي إلى حدوث تفاوت بين النص ومضمون القراءة .كما أن قراءة الكاتب لأعماله قد تلتقي أو تختلف مع القراءات الموجود لها في الساحة النقدية .

الاستنتاج الأساسي الذي استخلصه الناقد أيضا هو أن على قُراء أدب الحكيم المتخصصين، إذا هم أرادوا فعلا أن يدرسوا أعماله بكثير من الموضوعية أن يبتعدوا قدر الإمكان عن الاطلاع على ما يقوله الحكيم عنها لأن هذا لن يؤدي إلا إلى تشويش رؤيتهم الخاصة .

إن بلوغ هذه النتيجة المهمة في مجال فهم طبيعة القراءة ليس في نظري أمرا سهلا، خصوصا في ظل سيادة المناهج التاريخية في النقد العربي التي كانت دائما تدعو إلى الاسترشاد بالكاتب وحياته وأقواله من أجل فهم أعماله الإبداعية. لذلك نعتبر ما توصل إليه د. محمد حسن عبد الله بواسطة سليقته النقدية الطبيعية يلتقي إلى حد ما مع الدعوات النقدية الجديدة التي ترى أن قراءة الأدب ليس من الضروري أن تتطابق مع القراءة الخاصة للكاتب. فالكاتب هو آخر من ينبغى استشارته عن مضمون أعماله

يعزز هذا الاتجاه أيضا ما ذهبت إليه النظريات الجديدة وخاصة تلك المتأثرة بالتحليل النفسي من أن الأدب هو في معظمه تعبير عن مضامين اللاوعى، ولذلك ليس من الضروري أن يناط فهمه بصاحبه. ولنا الحق في أن نتساءل: ما الذى يجعل الأديب يلتجئ إلى اللغة الأدبية المليئة بالصور وأشكال التخييل، في حين أنه قادر على التعبير عما يريد قوله باللغة المباشرة؟ هل يرى أن اللغة الأدبية قادرة على جعله يعبر عما لا تستطيع اللغة المباشرة الوصول إليه؟ هذه أسئلة مشروعة، ولعل الدراسة التي نحن بصدد تحليلها تسير في هذا الاتجاه نفسه.

والجدير بالذكر أن النظرية المعاصرة للقراءة قامت على ضرورة التخلي عن فكرة إشراط قراءة النصوص بالرجوع إلى أصحابها، سواء قصد الاستئناس

بظروف حياتهم أم قصد التعرف على آرائهم وتأملاتهم الفكرية التي من شأنها – كما يعتقد – أن تلقي الضوء على أعمالهم. على أن هذه النظرية الجديدة تجاوزت هذا بكثير إلى اعتبار الاهتمام بالنص في حد ذاته لا يمكن أن يكون كافيا لبناء معرفة به أو تحديد قيمته الفنية ومستواه الجمالي، ذلك أن النصوص لا تحمل معانيها وقيمها الفنية في ذاتها بالضرورة بل إنها لا تستطيع إن تحرك معرفة بهاذين الجانبين إلا في لحظة التفاعل مع القراء الفعليين، وعليه فإن معنى النصوص لا يتأسس إلا ساعة حدوث هذا اللقاء. ونظرا لأن النصوص الأدبية معرضة على الدوام لأن تقرأ في العصر الواحد قراءات متعددة في الآن نفسه، كما أنها خاضعة أيضا للقراءات المتعاقبة في التاريخ، فمن شأن اختلاف الظروف وعقليات القراء أن يفضي إلى تنوع هائل في أنماط القراءات، وهو ما يؤدي إلى تقديم صور متباينة من حيث تحديد المضامين والقيم الفنية للنص الواحد. وينبغي التمييز هنا بين القراءة التفاعلية المنتجة التي تأسست في سياق هذه النظرية وبين ما كان ما يدعو إليه النقد التأثرى في العهد الرومانسي وربما قبل ذلك في العصر الكلاسيكي (عند أرسطو وهوراس ولونجينيوس)[٤] مع أنه كان يعتبر القراءة أيضا ذات طابع فردي، فهذا النقد كان راسخ الاعتقاد بأن النتيجة المحصل عليها عند الناقد إنما هي إعادة استحضار كل ما فكر فيه الكاتب ساعة كتابة عمله الأدبي كما أن التأثر هو نتيجة للدور الإيجابي الذي يُـمارس على القارئ من قبل النص، فالنص هو سبب الانفعال. أما النظرية الجديدة في التلقي عند كل من ياوس وفولغانغ ايزر وفيشر وكذلك رفاتير والى حد ما امبيرتو ايكو، فتعتبر فعل القراءة منتجا وليس مستحضراً لنتاج سابق على مرحلة القراءة، كما تنظر هذه النظرية إلى النص و القارئ باعتبار أن كلا منهما يؤثر في الآخر، ونتيجة التفاعل بينهما هي تحصيل معنى من المعاني وكذا قيمة جمالية معينة .

وإذا عدنا إلى الكتاب المدروس نرى الناقد يتحدث عن ضرورة التحرر من شباك اللغة النقدية الرهيبة للكاتب إذا ما أردنا دراسة أدبه بصورته الطبيعية وبقدر

(٤) جين تومكينز: دور القارئ في تشكيل النظرية الأدبية رؤية تاريخية نقدية لنظرية التلقي. ترجمة عبد الحميد شيحة، مجلة علامات في النقد. المجلد. ٩. الجزء: ٣٦. ص: ١٩٠.

كبير من الموضوعية.[٥] والموضوعية هنا لا تعني عنده سوى التحرر من القيود التي يفرضها الحكيم مثلا على القراء حين يقول لهم ها هي ذي المعاني التي أريدكم أن تصلوا إليها من خلال قراءة أعمالي، هكذا فحرية القارئ أو الناقد تحقق عندما يواجه كل منهما النص الأدبي بدون أن يكون خاضعا لإرشاد مسبق. ويمكننا أن نتحدث هنا عن موضوعية استخدام الجهد الذاتي في مواجهة النص، بغض النظر عن سلطة توجيه الكاتب .

لقد حاول الناقد مع ذلك أن لا يلغي أي استفادة ممكنة من الأديب وأقواله في بناء فهم عام لأدبه، ولكنه كان دائم التحذير من أن يؤدي التصديق الكامل بها إلى بناء فهم أو تأويل خاطئ لعمله. ونحن نعزو هذا الانشداد المزدوج، إلى طبيعة ارتباط الناقد بالموروث النقدي العربي الذي يصعب فيه التخلي عن قطبية الكاتب واندماج عمله الأدبي بعصر ما له محدداته وظروفه التي ينبغي على كل حال مراعاتها عند دراسة أعماله.و يُنظر دائما في ظل هذا الموروث إلى النصوص باعتبارها علامات على أفكار مُنتجيها. ولم يكن مفهوم التأويل نفسه في البيئة النقدية العربية والغربية في القديم يبتعد كثيرا عن ضرورة البحث في النصوص والغوص فيها لاستخراج مقاصد أصحابها :

(يهدف فن التأويل إلى فهم وتفسير أفكار الآخرين عبر علاماتهم. ويحصل الفهم عندما تستيقظ التمثلات والإحساسات في نفسية القارئ وفقا للنظام والعلاقة الكائنين في نفسية المؤلف).[٦]

لقد تبنى الناقد العربي عبد القاهر الجرجانى أيضا تصورا مقصديا في القراءة، وكان ينظُر إلى المعاني باعتبارها جواهر أو لآلئ تحتاج إلى غواص ماهر لكي يستخرجها من النصوص وكانت القصدية عنده هي أن يكون المبدع واعيا بالمقاصد التي يبثها في شعره.[٧]

---

(٥) نفسه. ١٢٥ .

(٦) هذا الرأي لـــ: ف. أ وولف نقله محمد شوقي الزين في دراسته : مفتاح التأويل في قراءة التراث الإنساني. مجلة فكر ونقد العدد٢٦ أبريل ٢٠٠٠. ص: ٥٢.

(٧) انظر مقالنا الخاص عن الجرجاني وهو بعنوان: المقصدية ودور المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني مجلة جذور. النادي الأدبي الثقافي بجدة . العدد ٢. سبتمبر ١٩٩٩. ص: ٢١٠-٢١١

كما يلبي منهج شلايماخر مثلا في أوربا ذلك المطلب الذي سعت إليه معظم الدراسات النقدية العربية سواء في القديم أو الحديث لأنه يركز على مستويين في القراءة :

- مستوى قراءة النص من حيث اللغة والمعاني المرتبطة بالسياق الداخلي .

- ومستوى التأويل النفسي: ويُقصد به الاعتماد في التأويل على ببليوغرافيا المؤلف: حياته الفكرية ودوافعه النفسية.كما يُعتمد أيضا على السياق التاريخي الذي يؤطر النص.(٨)

غير أن الاتجاهات التأويلية الجديدة مثل تلك التي أتى بها غادامير على سبيل المثال اعتبرت القراءة بتجربة وجودية مع النص المقروء، فمن خلالها لا تتجلى الحقيقة كمضمون في ذاته ولذاته بل ككشف وانفتاح جديد على العالم.(٩)

وعلى العموم فإن التمييز الذي أقامه د. محمد حسن عبد الله في الدراسة نفسها بين البوح والممارسة الإبداعية يقودنا بصورة أوضح إلى الاحتفاظ الضروري بالفرق القائم بين مضمون الأدب وبين تصريح الكاتب عن أدبه من جهة، والقراءات المختلفة التي يقوم بها النقاد والقراء المهتمون من جهة أخرى .

وقد وجد الناقد أنه ليس هناك حرج في أن يرى الحكيم يُرشد بعض النقاد إلى مواطن خاصة في أعماله الإبداعية لتسهيل فهمها، لكنه يبقى مع ذلك راسخ الاعتقاد بأن القراء الآخرين وكذا النقاد ليسوا ملزمين بالأخذ بكل ما يشير به عليهم الكاتب لأنهم سوف يجدون لأنفسهم مواقع أخرى يرسمون بها حدود فهمهم الخاص لتلك الأعمال.(١٠) ويقدم لنا أمثلة دالة على المشاكل التي خلقها الحكيم لنفسه وهو يغامر في مجال البوح بما اعتبره أسرارا لأدبه .

فلتوضيح المشاكل التي زج فيها الحكيم نفسَه نراه يقارن بين وضع الصوفي ووضع الأديب :

---

(٨) المرجع السابق: ص: ٥٣

(٩) المرجع السابق . ص: ٥٧

(١٠) نفسه: ١٣٥ .

(... الصوفي في عزلته ورياضته الروحية تتبدى له أشياء وأشياء، وكذلك الأديب في شطحات تأمله وتخيله يرى أشياء ويفترض علاقات ومحاورات. وكلاهما حر تمام الحرية في شؤون عالمهما الداخلي، ولكن البوح هو المشكلة، لابد أن يُقنّن بالفن أو بالعقل(*) وليس من سبيل ثالث، فصيغ التصوير والتعبير الفني تسوغ ما يصعب تسويغه بالرمز أو بالحلم أو بالوهم أو الهرب إلى عصور مضت وما إلى ذلك من حيل الشعراء والأدباء التي لم ينفر منها الإنسان مهما كانت عقيدته، من قراءة مسرحيات وقصص وحكايات تجري في الآخرة أو في الجنة أو النار أو أن يكون أبطالها من الملائكة أو الشياطين، ولقد حملت هذه الأعمال أفكارا جريئة وربما كريهة أو كافرة ولكنها نفذت إلى العقل من زاوية الخيال أو الفن، فإذا أبى الكاتب إلا أن يستخدم أسلوب التعبير المباشر عن شخصه وفكره ... فهنا ينبغي أن يكون في يقظة عقلية تامة فيحول بين شطحات المشاهدة وبين من لا ترتفع أرواحهم أو قدرتهم على التسامح إلى مستوى هذه الشطحات).[11]

السؤال المطروح هنا هو كيف يكون القراء على اختلاف توجهاتهم أكثر تسامحا مع التعبير التخييلي والرمزي، في الوقت الذي يحتفظون بصرامتهم مع الخطاب المباشر؟ ألا يعود ذلك إلى أن دلالة الأدب غير محددة بما فيه الكفاية[12] مما يجعلها معرضة للتكيف مع مختلف الذهنيات والمشارب الفكرية لهؤلاء القراء. وهكذا فالتصريح أو كما سماه الناقد البوح هو إذن قتلُ للطبيعة الأدبية وتحجير للمرونة الأدبية في موقف أحادي، مما يجعل مسؤولية الأديب المفسِّر لأعماله تماثل مسؤولية أي مفكر آخر يستعمل الخطاب العادي .

البوح هو مشكلة في كل المجتمعات المقبلة على التطور، أو أنها واقعة تحت ترسانة من التقاليد البالية، ولذلك رأى د. محمد حسن عبد الله أن المبدع اذا

(*) جميع حالات التشديد في الاستشهادات هي إجراءات قمنا بها للفت نظر القارئ إليها.

(١١) المرجع السابق. ص: ١٣٠ .

(١٢) انظر مفهوم اللاتحديد عند انكاردن في كتاب فعل القراءة لوولفغانغ ايزر. ترجمة: د. حميد لحمداني والجلالي الكدية. منشورات مكتبة المناهل . ١٩٩٥. ص: ١٠٢ وما بعدها.

اضطر الى البوح بمكنوناته فعليه أن يقننه إما بالفن أي أن يتخذ منه شكلا أدبيا يحتل في بنيته الخيال أو الحلم أو الأسطورة مكانة متميزة تلطف من جموح البوح، وإما أن يقدم مضمون البوح بشكل مباشر ولكن مع رقابة عقلية صارمة تمنع حدوث الصدمة الكبيرة مع المجتمع خصوصا إذا كان المجتمع غير مستعدا لقبول الأفكار الجديدة، أو غير قادر على تحمل انتقاد " قيم ما " راسخة في الأذهان .

البوح غير المقرون بالرقابة العقلية يبدو وكأنه مناقض لمحتوى الأدب الخاضع للتفسير من قبل مبدعه، ولذلك ليس من الضروري أن يكون مضمون البوح مطابقا للمضامين المحتلة في النص الأدبي. ومشكلة توفيق الحكيم في نظر الناقد هي أنه (قفز فوق حاجز الفن وواجه الناس بما أحس عاريا من التلوين والزركشة، فكانت المشكلة) (ص: ١٣١)

هناك إذن تفاوت بين ما يعبر عنه الأدب في كتابات الحكيم وما يعبر عنه الحكيم بتعليقاته على أدبه، وقد قدم د. محمد حسن عبد الله أمثلة كثيرة على هذا نذكر منها أبرزها، فقد أثترت نهاية مسرحية أهل الكهف مشاكل كثيرة جسدتها قراءات النقاد إذ رأوا عموما في المسرحية رفضا للحياة وللتطور واختيارا لفلسفة عدمية في الحياة من قبل الحكيم، حيث أنه جعل بريسكا وهي من أهل العصر تختار الموت وترجع مع أهل الكهف إلى مرقدهم. وقد دافع الحكيم عن نفسه بقوله بأن المسرحية على العكس من ذلك ذات تصور تجديدي وأنها تفتح الطريق إلى المستقبل وتدفن الماضي. الماضي قد انتهى ولذلك عاد أهل الكهف إلى كهفهم. غير أن الناقد يرى أن موقف الحكيم ضعيف في هذا الدفاع لأنه نسي أن بريسكا هي من أهل العصر الحالي ومع ذلك جعلها تُـقبِرُ نفسها مع أناس من الزمن الغابر. لقد جمع الحكيم **(المستقبل أيضا وقذف به مع الماضي إلى جوف الكهف.إن هذا يعني أن الحكيم لم يكن فى لحظة إبداعه يفكر فى هذا المعنى الذى ينتحله الآن)**.[١٣]

ومن أمثلة المشاكل التي أحدثها توفيق الحكيم بتدخله في تفسير إبداعاته أو

---

(١٣) الحكيم وحوار المرايا. مرجع مذكور. ص: ١٤٨-١٤٩ .

الدفاع عنها بما يتجاوز نطاق الفن إلى الاحتجاج والتمثل بوقائع التاريخ، ما ذكره الناقد من أن الأزهر تحرك بسبب تدريس: يوميات نائب في الأرياف بالمدارس الثانوية رغم ما فيها من مس بصورة القاضي الشرعي، وكيف أن توفيق الحكيم تصدى لهذا الموقف مشيرا إلى خطورة تدخل الأزهر في الشؤون الفكرية متجاوزا ذلك إلى عقد المشابهة بين هذا الموقف وبين تصرف الكنيسة في العصور الوسطى وكيف أن المسألة تعقدت إلى أن كادت تعرض على الحكومة والبرلمان ... إلخ(١٤)

وإذا جاز لنا أن نقدم بدورنا مثالا من تأويلات توفيق الحكيم لبعض أعماله الأدبية فاننا نأخذ ما قاله عن روايته عصفور من الشرق: (... عصفور من الشرق تتضمن إحساس الشاب الشرقي عندما ينتقل الى الحياة الغربية بكل ما فيها: ماذا سيعجبه؟ ماذا سيكرهه؟ ماذا سيتقبله؟ ماذا سيرفضه؟ هذه المشاكل كلها عبرت عنها في " عصفور من الشرق ط)(١٥)

من الأكيد أن ما ذكره الحكيم هنا لا يتعدى الاشارة الى الاطار العام للبنية المضمونية السطحية في هذه الرواية. فهل يكفي ذلك للقول بأنه فعلا شرح لنا عمله الفني بكل ما يحمله من أبعاد دلالية وفنية. لانعتقد أن النقاد سيستفيدون كثيرا من هذا التعليق لوضع تحليل كامل للنص ، ذلك أن المهم في دراسة وتأويل الأعمال الفنية هو تحديد موقعها من الوعي المرحلي وكذا اظهار مكانتها الابداعية في سياق التطور الفني للرواية العربية. ولن تكون هناك أبدا صورة واحدة لتحديد هذا الموقع الفكري ولا لهذه المكانة الفنية لن النفاد اختلفوا كثيرا بالفعل في تحديد القيمة الفكرية والابداعية لهذا العمل كل حسب موقفه ورؤيته الخاصة .

هذا بالتحديد ما عبر عنه جورج طرابيشي وهو يقارن بين قراءته الخاصة للرواية وقراءة غيره لها :

(ولئن رأى بعض النقاد في عصفور من الشرق أول محاولة روائية عربية لطرح مسألة وعي الغرب ووعي الذات، فإن تحليلنا الآنف يجعلنا نميل إلى

---

(١٤) المرجع السابق: ص: ١٣١.

(١٥) توفيق الحكيم يتذكر. جمال الغيطاني. المجلس االعلى للثقافة. القاهرة . ١٩٩٨. ص: ١١٢.

افتراض العكس، والى التوكيد بأن **عصفور من الشرق**، وإن تكن بالفعل أول رواية عربية تطرح مسألة العلاقة الصراعية بين الشرق والغرب، فإن المنظور الوحيد الذي تطرحها منه هو منظور اللاوعي ... **فعصفور من الشرق** مشحونة إلى حد التخمة بالإيديولوجيا بالمعنى المرذول لهذه الكلمة: وعي كاذب ومضلل (بفتح اللام وكسرها معا) يعمِّي عن الواقع ويُعْمي عنه، لا يراه ولا يريه. يحل الإنشاء محله ويبرقعه به. وفي التحليل الأخير، وخلافا لوظيفة الوعي، يعيق حركة التاريخ ولا ييسرها).(١٦)

لا يمكن أبدا لتعليقات الكاتب ولا لتأويلاته الخاصة أن توقف أو تحد من انطلاق تأويلات القراء المهتمين والنقاد. وهكذا نرى كيف تجاوز تحليل جورج طرابيشي ما وقف عنده توجيه الحكيم الذي نستطيع وصفه بأنه موجه في الواقع للبسطاء من القراء.

هذا ما يجعلنا نعود إلى الخلاصة المهمة التي انتهى إليها الناقد في هذا البحث الطريف الذي شكل موضوع دراستنا في هذا البحث وجاء فيها :

(إن نظرة الكاتب إلى إبداعاته القديمة تتطور وتتغير مع تنامي تجربته وتقدم وعيه النظري واكتماله الفكري، ومن ثم يمكن أن يرى في أعماله السابقة ما لم يكن يراه فيها من قبل ومن باب أولى، ما لم تكن تتضمنه أصلا ... بل ليس مستغربا أن يكن الأديب المبدع قد اهتدى إلى أفكار جديدة عن طريق النقاد أنفسهم حين تولوا على طريقتهم تفسير عمله وتحليله). (١٧)

إن فكرة كون الكُتَّاب قد يفاجئون أحيانا بالنتائج التأويلية التي يقدمها النقاد عن أعمالهم كانت تتردد في الفكر النقدي بين الحين والآخر، وخاصة في النقد العربى الحديث والمعاصر، ولكني لا أعتقد أن هناك من تحدث بتفصيل، اعتمادا على الثقافة الشخصية، عن العلاقة بين الأدب وقراءة صاحبه مثلما فعل هذا الناقد، خصوصا إذا نظرنا إلى النتائج المهمة التي توصل إليها، مع أنها ليست سوى

(١٦) جورج طرابيشي : شرق وغرب رجولة وأنوثة. دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية. دار الطليعة. بيروت . الطبعة : ٢. ١٩٧٩. ص: ٤٧.

(١٧) المرجع السابق ص: ١٤٧.

حصيلة تأملات خاصة لم يرجع فيها الناقد إلى ما كُتب عن الموضوع في نظريات القراءة الحديثة.[18] هذا يعني أن نظرية القراءة المفتوحة على اختلاف التأويلات قد وجدت طريقها إلى النقد المصري الحديد والمعاصر على الخصوص من داخل الثقافة النقدية الخاصة. وأعتقد أن الصراع الحاد القائم منذ زمن في الثقافة المصرية بين مختلف التيارات الفكرية حول تأويل النصوص الإبداعية الجديدة التي تحمل أحيانا تحديا لبعض الثوابت والقيم، كان عاملا حاسما في خلق المناخ الخاص لظهور هذا الاتجاه المنفتح للقراءة. وليس أبلغ من القول بأن المبدع نفسه ليس قادرا بالضرورة على قراءة الأعمال التي أبدعها، فما بالك بالنقاد وما يمكن أن ينشأ بينهم من اختلاف في المنطلقات والمؤثرات وهم يقرؤون نصا واحدا ويقدمون عنه قراءات متباينة حينا ومتعارضة حينا آخر .

وفي اعتقادي أن هذا المنحى الجديد الذي سار فيه د. محمد حسن عبد الله يمكن أن يتطور ويتجدد بالاستفادة من التطورات الهائلة التي نجدها في نظرية القراءة المعاصرة سواء تلك التي أنتجها النقد الألماني أم تلك التي نشأت في حضن النقد الغربي عموما، وذلك حتى تكتمل دراسة جميع جوانب وميكانزمات القراءة والتأويل.

ونستخلص رغم كل شيء نتائج مهمة من الإطلالة على الكتاب الذي درسنا منه القسم الهام المتعلق بقراءة الحكيم لأدبه ما يلي :

- إن قراءة المبدع لأدبه عمل مشروع وممكن ولكنه لا يمكن أن يكون هو القراءة ذات الحظوة والمصداقية التامة فيا يخص تحديد مضمون العمل وقيمته الجمالية.
- تتدخل في عملية القراءة ظروف متعلقة بالقارئ وبالعصر الذي نقرأ فيه، وبذلك تتفاوت القراءات للنص الواحد.
- إن النصوص الأدبية ذات طبيعة تخييلية تجعلنا نقول ما لا نستطيع بالضرورة أن نبوح به، لذلك يختلف البوح عن التعبير باللغة الأدبية ذات الوسائل التخييلية والحلمية والرمزية.

---

(١٨) أنظر تأكيد ذلك بالرجوع إلى هوامش هذا القسم من الكتاب. فمعظم الإحالات تخص مصادره من أدب توفيق الحكيم وبعض الحوارات التي أجريت معه، مع الإحالة إلى مرجع واحد للكاتب. (كتاب الحكيم وحوار المرايا . ص: ١٥٨-١٥٩).

عنه (٣) :

قـراءة إبـداعيــة
فـى
(الفيل الأبيض الوحيد)

يوسف الشارونى

"أزعم أن هذه ليست قراءة نقدية بقدرماهى قراءة إبداعية، بمعنى الاندماج وجدانيا مع النص، ثم إعادة صياغته ليزدوج مؤلفه: مؤلف ملهم ومؤلف يستلهم"

هذه هى المجموعة القصصية الثالثة للصديق الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله. وما أزال أتذكره في شبابه – فبالرغم من أن بعض شعر رأسه شاب، فإنه ما يزال في حيوية الشباب – حين كان يدخل متهيبا نادى القصة في نهاية الخمسينيات ليشارك بإبداعه المبكر في مسابقات النادي، حيث حصد جائزته الأولى في القصة القصيرة عام ١٩٥٨ وهو ما يزال في الثالثة والعشرين من عمره طالبا بكلية دار العلوم، بينما حصد الجائزة الأولى للرواية من المجلس الأعلى للفنون والآداب (المجلس الأعلى للثقافة حاليا) عام ٣ ١٩٦ فكشف بذلك عن موهبته الإبداعية التى تأرجحت فيما بعد بين موهبتي الإبداع القصصي والإبداع النقدي، وكشف لــنا عمــا عاناه من صراع بينهما في مقدمة مجموعته الأولى"سر الأسرار" (١٩٨٠) تطور فيما بعد إلى مصالحة فيما بينهما بحيث استفاد كل منهما من الآخر.

وإذا كانت الفجوة العمرية بيني وبينه أكثر من عشر سنوات تقريبا سواء الآن أو منذ أربعين عاما مضت، فمن الواضح أن مثل هذه الفجوة تتسع في بدايات الحياة بحيث تصبح فارقا بين جيلين، بل ما هو أكثر من شقيقين عندما يكون كل منهما قد قرأ الآخر وعايش إبداعه فعرف عنه ومنه ما لا يمكن معرفته بأية وسيلة أخرى.

هذه الكلمات لا بد منها لولوج العالم الإبداعى لمحمد حسن عبد الله على نحو ما قدمه لنا في مجموعته "الفيل الأبيض الوحيد" التى تتكون من ست عشرة

قصة قصيرة، منها ست قصص جديدة وعشر رأى أنها جديرة بأن ينقلها من مجموعتيه السابقتين "سر الأسراء" (١٩٨٠) و"حكاية الزكى الهراس" (١٩٨٧).

لتكون متاحة للشباب من قراء بدايات القرن الحادي والعشرين.

ويتميز الفن القصصي عند محمد حسن عبد الله بالسمات الآتية:

- المحور الدرامي: تصادمٌ بين طرفين، أو مأزق واجه الشخصية وتحاول معالجته أو التخلص منه.
- هذا التصادم يتكشف غالباً من خلال تطور حوارى ذكى.
- التتبع الفسيفسائى لتطور المحور الدرامى.
- الطابع الاحتجاجي الذى يكمن وراء الشحنة الإبداعية الدافعة للإبداع، ويتأرجح ما بين روح الدعابة والسخرية والتهكم.

وسألتقط في هذه الدراسة خمس قصص من هذه المجموعة كنماذج للإبداع القصصى عند محمد حسن عبد الله.



في قصة "موعد مع السفير" نجد أننا نتلقى الحدث من أستاذ جامعى سابق تجاوز الستين، ينزل ضيفا في فندق من فنادق النجوم الخمس بدعوة من مجلس التخطيط للنظر في بعض شئونه الإحصائية، له تلاميذ وأصدقاء في هذه البلد.

هكذا يقدم لنا نفسه أحد أطراف قصتنا التى يصنع تفاعلها مع الآخر محورها.وكأنما ضمير المتكلم قد أعفى مؤلف القصة من ذكر اسم بطلها.لكن مؤلفنا لا يترك بطلنا وحده إذ يهبط فجأة أعضاء فرقة مسرحية في غرف الجناح الذى تقع غرفته في بدايته، وبعد أن هيأ لنا المؤلف المسرح وقع الحدث بعد يومين من وصول "النجوم" "وجدتُ تحت باب غرفتى رسالة مكتوبة على أوراق الفندق مُوَقَّعة من هيثم الرفاعى" وهكذا أطلعنا المؤلف على اسم شخصية ثانوية بينما بخل علينا باسم الشخصية الرئيسية واكتفى بالإشارة إليها بضمير المتكلم. وببروز

طرفين في القصة وصلت إلى مرحلة ثانية أصبح فيها الحوار ممكنا، فانتقلنا من أسلوب السرد إلى حوار فهمنا منه أن هيثم الرفاعى مسئول العلاقات العامة بالسفارة التى يتبعها بطل قصتنا وراويها يبلغه دعوة سعادة السفير إلى حفل شاي بحديقة السفارة غدا السادسة مساء. وفي حوار آخر مع موظف استعلامات الفندق أدراك بطلنا كيف عرفوا اسمه:

– ببساطة طلبوا الأسماء وأرقام الغرف، أعطيتهم الأسماء والأرقام، كل أسماء الجناح .. تركت الأمر لهم.

وفي الموعد المحدد يذهب راوى قصتنا إلى الحفل فيجد كل شئ قد تم إعداده إلا الداعي (السفير) والمدعوين (نجوم الفرفة) فطلب بطلنا من هيثم الرفاعى العودة إلى فندقه "أشار إلى سائق أن يتولى إرجاعه إلى الفندق.عند الباب صافحني بيد باردة"

هذه القصة تقودنا إلى الشحنة الوجدانية التى تقف خلف ما يدفع محمد حسن عبد الله إلى إبداع قصصه واحدة تلو الأخرى، فهو يختار محوراً ينتهى بموقف ساخر. تلك وسيلته الفنية للاحتجاج على ما يشوب مجتمعنا من تخلف يطمح مؤلفنا أن يلفت إليه كما التفت إليه، وهو طموح أقله أن يحصل من قارئه على ابتسامة في نهاية قصته.

لهذا فإن روح الدعابة تتآخى مع طابع السخرية الذى يتخلل معظم قصص المجموعة.

نجد هذا واضحا في قصة "مناقشة"فطرفا القصة هنا – اللذان تصنع المواجهة بينهما محورها الدرامى– هما محسن وعبد الهادى. فرغم أنهما شقيقان إلا أن محسن جامعى يتأهب للحصول على الدكتوراه، بينما عبد الهادى .. الشقيق الأكبر–ظل مزارعا في الكفر.ويحلو للدكتور محمد حسن عبد الله أن يوغل في لعبته الفنية حين يقابل بين العالمين المختلفين للشقيقين، كأن يزدوج معنى بعض الكلمات مثل"التجارة"كما يشاهدها عبد الهاى في الكفر لا تحتاج من ممارسيها إلى دراسة إذ تكفى الخبرة والموهبة، وكلمة تجارة الملحقة باسم كلية التجارة التى كان

يدرس فيها شقيقه. وكلمة "دكتور" التى لا يعرف لها عبد الهادى معنى غير الطبيب، ولقب الدكتور الذى سيحصل عليه شقيقه بعد"المناقشة".

وكلمة المناقشة نفسها: مناقشة الريفيين التي لا يعرف أحد ما سيقوله قبل أن يقوله، ومناقشة رسالة جامعية. وكذلك وضع المرأة في مجتمع عبد الهادى الريفى، ووضعها الجامعى الذى يتيح لها أن تشارك في مناقشة أخيه في رسالته الجامعية. [ويحرص مؤلفنا أن يوضح أن هذه الفجوة الحضارية بين الشقيقين لم تضع فاصلا عاطفيا بينهما، وإن كانت الإشارة إلى ذلك توحى بأن هذا ممكن الحدوث بين أشقاء آخرين، فنقرأ مثل هذه الجملة "محسن لم يتأفف من عبدا لهادى أبداً.وهذا الموقف من محسن كان يفرض في المقابل على عبدا لهادى طقوسًا معينة: حلاقة جديدة، جلبابا مكويا، حذاء لامعا، مسبحة وعصا، منديلا وربما أكثر في جيب الصديري ، وشيالا يسير وراءه يحمل ما طاب من خيرات الريف.

وتقدم لنا القصة رؤية لمناقشة رسالة جامعية من خلال عيني ريفي، ويحرص محمد حسن عبد الله أن يختار ما تفرزه هذه الرؤية من طرائف، في مقدمتها رؤية عبد الهادي للدكتورة التى تناقش أخاه وتوابع هذه الرؤية واسترجاع علاقته بزوجته سعديه، حتى لتختلط الرؤية حين"خطرت الدكتورة في قميص النوم تحمل إناء دشيش الذرة تنثره على الكتاكيت في باحة الدار".

وتنتهي القصة باللعب على كلمة "المناقشة" فحين عاد عبدا لهادى إلى بيته دار جدل بينه وبين سعديه حول بيع الأرض وشراء شاحنة تبيح له أن يترك القرية ويقترب من المدينة، فتدخل ابنه البكر قائلا: لماذا الغضب والأمر لا يزال في حدود المناقشة؟ بذلك وصل تداخل الألفاظ والمعاني بين طرفي المعادلة الفنية ذروته، وتحقق للقصة بناؤها الهندسي.

وفي قصة "مسألة ضمير" نجد أننا أمام ثلاثة أطراف: نبيلة وشقيقها سامى وصديقه أحمد. يقدم لنا فيها محمد حسن عبدالله لعبته القصصية المفضلة حين يخلق موقفا متأزماً نتابعه بشغف وإشفاق لا يخلو من تلذذ عندما أوصلنا إلى وضع يرقص على الحافة الحرجة للجنس: نبيلة وأحمد أو شاب وشابة، يختليان في شقة

بمفردهما، بل يبيتان فيها، بل يتلامان على سرير واحد، وهي ملتفة بالغطاء وهو بغير غطاء، كأنما الغطاء في مثل هذه الخلوة هو الذي سيحول دون توهج المشاعر واكتساح ألف غطاء. الذي يغيظنا نحن القراء، أنه بعد هذا التتبع الفسيفسائي للتطور المثير للأحداث لا يقدم لنا محمد حسن عبدالله أية إطلالة على العالم الداخلي لبطلية اللذين اصطنع لهما من الأحداث ما فرض عليهما هذا الوضع الحرج المثير.كل ما يقدمه لنا تتبعا لحركتهما الخارجية وهما متجاوران: تقلبت في رقدتها فألقت بذراع طرية دافئة على صدره"رفعت ذراعها فأخذ يتحسس مكانها الدافئ على عنقه في تحسر .. إلخ" ويشير إلى كلمة الضمير من حين لآخر، وكأنه ضمير لا يحارب في معركة شرسة.

وهكذا ما كاد الصراع الدرامي يصل إلى ذروته حتى تكتشف أنه قد أفلت منا مسرعًا لنسمع طرقات سالمح على الباب، فيكون الحل الوحيد المقبول هو زواج أحمد من نبيلة. فيتم للقصة بناؤها الهندسي.فقد كان هذا هو الشطر الثاني لما بدأت به حين تمنى سالمي لصديقه أن يلتقي به في الإجازة القادمة ومعه "المرأة وطفل".

ولعل قصة "جلسة لتبادل الخبرة" نموذج ممتاز للفن القصصي عند محمد حسن عبد الله، ففيها كل السمات المميزة لقصصه: تطور الحدث القصصي خلال حوار ذكي يمثل صراعا فكريا أكثر مما هو صراع عاطفي أو صراع مصالح، النقد الذي يتأرجح أسلوبه ما بين الدعابة والتهكم والسخرية، بيئة الوظائف والموظفين، وهي إحدى البيئتين للقصة عند محمد حسن عبد الله، أما البيئة الأخرى فهي الريف والريفيون، البناء الهندسي القائم على خلق طرفين تمثل المواجهة بينهما المحور الدرامي للقصة.

هذان الطرفان في قصتنا هما: سعادة المدير العام ورئيس القسم (محمد حسن عبد الله ضنين – كما سبق أن ذكرنا – بذكر أسماء أبطاله، وإذا أسفر عنها فإنه نادراً ما يتعجل ذلك في بداياته القصصية). ولكل طرف أسهمه مما يجعل المواجهة بينهما شبه متكافئة، فالمدير العام منصبه يعوض عدم خبرته بسبب شبابه، ورئيس القسم خبرته تعوض منصبه المتواضع "هو صاحب الخبرة الطويلة في هذه الإدارة، صعد سلمها الصعب من كاتب في إدارة التدريب إلى أن تسلم

مصعد رئيس الإدارة ربع قرن من العناء والانتظار، أما هذا الفتى المدل بشبابه ولقبه فيظن نفسه قد أحاط بفنون الإدارة علماء، لكن مهلا لا يفل الحديد إلا الحديد، هذه المواجهة بين الحديد والحديد هى محور قصتنا فالمدير يظن أنه قد وقع على خطأ اقترفه مرؤوسه يجب محاسبته عليه، وبسبب لهجته الواثقة المتعالية نصدق نحن القراء ذلك، لكن شيئا فشيئا – ودون تعجل – يتطور الحوار إلى غير ما بدأ به، وهو حوار مشحون بالإشارات والغمزات واللمزات.

فالمدير يمثل المسئول الخام الذي يتوهم أن ١+١=٢، بينما العجوز الخبير يدرك أن حاصل الجمع يمكن أن يكون أقل أو اكثر طبقا لمقتضيات الظروف.

فالمطلوب الترشيح لخمسين منحة للتدريب في ألمانيا، وقد سقط من الإعلان شرط معرفة اللغة، بينما يرى سعادة المدير العام أن هذه غلطة تستحق المحاسبة، رأى المرؤوس الخبير أن هذه ثغرة يلعب من خلالها المدير العام لعبته، إذ تكون الفرصة متاحة لإرضاء أصحاب الضغوط تجنبا لما يتعرض له من هجوم مغرض.وقد كان الحوار الدائر بين الرئيس ومرؤوسه مصاحبا له رصد لتطور نفسية المتحاورين:

– بدأ عرق رئيس القسم يجف ويشعر بالنسمة الطرية المنطلقة من جهاز التكييف يداعب صلعته.

– كان وجه المدير بدأ ينفح بفعل الحرارة الحبيسة في دمائه.

– كان العجوز قد بدأ يتخلى عن مشاعر المرؤوس المتربص دفاعا، ارتفعت قامته ونبرته...

بينما كانت هناك تعليقات أشبه بتوجيهات المخرج المسرحية توضح ما يصحب الحوار من مؤثرات بصرية وسمعية للإقناع: يداه تصنعان أشكالا وهمية في الهواء، تدوران كالمروحة .. عيناه الفاترتان كحبتى النرد في ساحة الطاولة، تنطلقان في كل اتجاه تبتعدان، تقتربان، تتنافران، تتراكبان، تدوران، تستقران ..

ولا يفوت محمد حسن عبد الله أن ينهى قصته نهاية ساخرة حين يُعلن أنه

بعد شهر من هذا الحوار"كان المدير يطير بنفسه على رأس وفد من ثلاثة وسبعين متدربا، وقد صرح في المطار بأنه تجاوز عدد المنحة حرصا على استيراد التقنيات الحديثة وتنفيذ الخطة، وأن إدارته ستتحمل نفقات العدد الزائد، كما أنه قرر أن يصحب الوفد بنفسه ليتابع برنامجهم، ويرسم مع المسئولين هناك خطة الاستمرار التدريب وتطويره"

ومثلما قرأنا عن الشقيقين اللذين يتصادم ويتلاقى وضعهما: دكتوراه في السياسات الاقتصادية، وفلاح يتطلع إلى شراء شاحنه يعمل عليها، كذلك فإن قصة "بنت السفير" تصادم وتلاق بين طبقتين تفرعا من أصل واحد: طبقة السفراء قمة المجتمع في أية مدينة على حد قول سعادة السفير سامح خضر، وطبقة سكان الحي الشعبي زينهم بالقاهرة أولا والذي كان مسرح طفولة سعادة السفير، وطبقة فلاحى الكفر الأخضر مسقط رأس سعادة السفير. وإذا من سعادة السفير قد حرص علي قطع كل علاقة له بالماضي فإن أميرة حين عادت لتعيش مع جدتها في أرض الوطن أصرت على أن تبعث هذا الماضي بدعوى أن زيارة الحي الشعبي القاهري والقرية الريفية الكفر الأخضر مطلوبة لدراستها علم الاجتماع والعلاقات العامة.وقد عانت أميرة أوميرا من صدمة حضارية.ففي الحي الشعبي صدمتها: الأحذية في الفترينات بينما الخبز على الأرصفة، التسول حول ضريح السيدة بإظهار القبح وربما استخدام الإلحاح حتى التهديد، بينما هو في دبلن قرين الغناء والعزف والرسم، تنظيف بيت وتوسيخ آخر عند تنظيف كليم أو سجادة على السلم أو من الشرفة. وحين زارت قريتها وشاهدت بؤس الريف تساءلت قائلة: كيف تجتمع العواصم العالمية والقرية في عقل واحد؟غير ممكن.

وتصل المواجهة الدرامية بين الطرفين إلى ذروتها حين يتقدم فجأة – من بين الخضراء – عجوز هزيل تلمع الرقعة النحاسية في مقدمة طربوشه الأسود مادًا يده نحو أميرة حتى أنها ذُعرت من المفاجأة، غير أن العمدة طمأنها بأنه عمها – أو ابن عم أبيها على وجه أدق – فرحان الشحات. ولا يكتفي محمد حسن عبد الله بهذا التصادم بل تفرحه اللعبة فيوغل فيه، فالجد الأكبر لسعادة السفير اسمه خضر الشحات أبو لباس كان طيانا يخلط الماء بالتراب يصبح طينا يصنع منه الطوب، وطول نهاره، وربما ليله، يكتفي بلبس الصديرى وال ... ينطلق هكذا في

أزقة القرية من قمة دار العمدة إلى آخر درك حارة الشحاتية .. ويلخص فرحان الشحات رحلة سعادة السفير في هذه الجملة البالغة البلاغة"جابها من بير السلم لحد السطوح"بينما كان ذهن أميرة يخلق قصة أخرى لها دلالتها رغم وهميتها"ماذا كان يصنع بيتر – صديقها حين كانت في دبلن عاصمة ايرلندا – لو كان في هذه الحارة التى تقع خارج الزمان.ووجدت نفسها تفكر"كيف يمكن عبور هذه الفجوة"؟ هذه الفجوة هي الشغل الشاغل لمحمد حسن عبد الله وهى شحنته الوجدانية التى دفعته لإبداع هذه القصة، بل أزعم لمعظم قصصه.

وتُختتم القصة، لا بمزحة هذه المرة، بل بتحول القول إلى فعل وكأنه نداء إلى الجميع.

– لماذا حارة الشحاتين ليست نظيفة، ما كل هذه الزبالة؟

– وماذا نصنع في الزبالة .. لا نملك غير أيدينا.

– وهل أيديكم شئ قليل؟

أمسكت بالمقطف من جانب، أشارت إلى الجانب الآخر، شق عادل – ابن العمدة وزميلها في الدراسة – الصف كالشهاب، شاركها في حمله .. انطلقا لتفريغه بعيداً.

إليه (١):

الأذن الثالثة

(منظور حالم إلى نوع من الكتابة جديد)

ا.د.عبد الله محمد الغذامى

- أدبنا العربى إلى أين ؟!

قبل خمس وثلاثين سنة وقف طه حسين بقصر الكندرة بمدينة جدة وطرح على جيلنا الماضى هذا السؤال: أجديرون نحن بآبائنا حقا ...؟ !

وإنى لأقول اليوم ما أشبه الليلة بالبارحة، وهل هناك فرق بين سؤال طه حسين وسؤالنا الماثل بين يدينا الآن: أدبنا العربى إلى أين؟ فطه حسين يسأل عن ماضينا وكأنه يجردنا من ذلك الماضى لأننا لسنا أهلا له، وسؤالنا الماثل يشكك بالمستقبل. وإن السؤال عن وجهة هذا الأدب معناه أننا لا نعرف تلك الوجهة، وهذا على أرحم التأويلات، وإلا فإنه من الوارد جدا أن نقول إن أدبنا بلا وجهة، أو أننا نحن فى مسار وأدبنا فى مسار آخر مختلف. ونحن حينما نطرح سؤالا مثل هذا السؤال فإننا نعلن صراحة أن الإجابة مفقودة أو – على أقل تقدير – أننا لا نعرف الإجابة، ومن ثم فإننا نكون فى صدد البحث عن جواب، وقبل البحث عن جواب لابد من البحث عن إنسان يمتلك الإجابة أو هو مؤهل للبحث عنها. وإذا وافق الإنسان هذا على ذلك السؤال وشرع فى الإجابة عليه فهذا معناه أن الأطراف كلها، السائل والمسؤول، يتفقون على منطق السؤال وهو أننا نملك (أدبا) ولكنه أدب بلا وجهة، ثم إننا لا نعرف وجهة أدبنا إن كان لها من وجود، وهذا يقتضى بالضرورة كون أدبنا بلا رسالة على الإطلاق. أو أنه ذو رسالة ولكن بلا جمهور مما يعنى أنه لم يحقق لنفسه شروط الاتصال الضرورية لتأسيس خطاب كامل الأركان.

ولسوف يظل هذا السؤال مطروحا علينا ليس بدافع اختيارى منا ولكنه مفروض علينا، وفى العلوم الحديثة لا تكون الأسئلة من صنعنا فقط، ولكنها تكون

أيضا من نتاج التحديات المحيطة بنا، والذين وجهوا هذا السؤال لم يفعلوا ذلك تفلسفا وأدلجة ولكنهم مدفوعون بالتحديات التى تطوقهم فتجعلهم يسألون عن كل شئ وأى شئ وفى قمة ذلك يكون السؤال عن الأدب. وإن كنت قد جعلت نفسى فى صف أصحاب السؤال، منذ قبولى له كسؤال، فإننى أقول أنه يسأل عن (الأين) والوجهة وهو فى حقيقته ينصب على (أخلاقيات) الفعل اللغوى بموازاة (أدبيته)، وهى معادلة مهمة أهمية مصيرية للعمل الأدبى، فى أن يحقق مستوى تكامليا ما بين أدبيته بجمالياتها الإبداعية وما بين أخلاقيات الكتابة، وذلك من أجل الإفضاء إلى درجة من التأثير الانفعالى تحقق للنص الأدبى وجوده الحق من خلال أحداث أركان الاتصال الضرورية فى الرسالة اللغوية. ولقد قال بعض الغربيين (٢): (إنه أسلوب غير خلقى ذلك الأسلوب المنمق المزخرف فحسب). وهذا النوع من الأدب لا يكون غير خلقى فقط، ولكنه أيضا غير عملى حتى على مستوى الذاتية الخالصة، لأن من شروط (مقروئية) النص أن يكون جذابا للقارئ بشكل من الأشكال، وذلك لأن القراءة الأدبية فعل تطوعى اختيارى، والإنسان لا يتطوع إلى فعل إلا إذا كان ما يفعله يحمل من الإغراء والإمتاع ماهو كاف للأمساك به زمنا وجهدا ذهنيا حتى النهاية. وإذا تحقق ذلك تكون المقروئية على حال صحيحة .

وليس من ريب أننا فى عصر القارئ – كما يقول رولان بارت (٣) مما يعنى أن شروط القارئ هى شروط المقروئية وبالتالى فهى شروط النص المطلوب أدبيا وأخلاقيا .

تلك مسألة تنبه لها سقراط من وقت مبكر جدا حيث ينقل عنه أفلاطون فى جمهوريته قوله :

(يمكننا أن نرى فى أعذب القصص أكذبه، فالقصص العذب والقصص الكاذب هما بالضرورة من طراز واحد مهما كانت قيمتهما) (٤).

ولكن هذه الضرورة الفنية الحتمية لا تقوى على تحقيق أى مستوى من مستويات المقروئية لدى سقراط الذى يعترض على هذا النوع الأدبى ويشرع اعتراضه قائلا مباشرة بعد تلك الفقرة :

(إنى استنكر هذه القصص أولا وقبل كل شئ لأنها تروى الأكاذيب، ثم لأن أكاذيبها ليست جذابة) وهذا يعنى أن سقراط يجعل جاذبية الأدب لا تأتى من أدبيته فقط ولكن منها ومن أخلاقياته التكوينية أيضا. وكما كان سقراط فان عدوه اللدود ارستوفانيس يرفع سخريته ضد الشعر الخالى من أخلاقيات الأدب وإن توفرت فيه شروط الأدبية الراقية(٥) .

هذا لا يعنى بالضرورة أن هؤلاء على صواب مطلق .

ذاك أنا نجد دائما أن التنظير شئ، والممارسة شئ آخر، وهى التى تسود فى النهاية .

كما أننا نجد فى الفكر الغربى نفسه نظرات ونظريات تخالف ما جاء هنا من استشعار للجانب الأخلاقى فى الأدب، ونذكر هنا مقولة فيليب سدنى المشهورة: (إن الشاعر لا يثبت شيئا ولذلك فإنه لا يكذب أبدا) (٦) وهذا قول يرفع الشاعر عن معايير الصدق والكذب، وبالتالى فإنه يبيح له اختراق النظام الأخلاقى الوظيفى. ومثل ذلك كلمة ديهاميل الصارخة: (هل أنت صادق، فتعلم إذن أن تكذب) (٧). وأن كانت هذه المسألة من الوضوح إلى حد ميسور فى الفكر الغربى فإنها عندنا – فى الفكر العربى – على درجة متوترة جدا ومتشابكة إلى حد نرى معه أن الأدب والحياة قطاران متدابران. فالنقد العربى يأخذ بمبدأ جماليات الأدب، والشعر خاصة، مأخذا يجعل أدبية الأدب سمة مطلقة لا يغض منها خلق مهما كان وجعلوا الكذب والسرقة في ا لشعر من مآتى الشعراء البديهية، بل إن ابن رشيق قد جعـــل ذلك من فضائل الشعر (لأن الكذب الذى اجتمع الناس على قبحه حسن فيه) (٨) (وليس لأحد أن يطرى نفسه ويمدحها .. إلا أن يكون شاعرا، فإن ذلك جائز له فى الشعر غير معيب عليه)(٩).

وتواترت أقوال النقاد العرب حول هذا المبدأ مثل الجرجانى والثعالبى والصولى وقدامة بن جعفر والقرطاجنى (١٠) ومن قبلهم كان للخلفاء الراشدين ومن تلاهم مواقف تجعل الشعر حرا من شروط الفعل الأخلاقى (١١). ولذا نقل العسكرى المقولة التالية :

(قيل لبعاض الفلاسفة، فلان يكذب فى شعره فقال: يراد من الشاعر حسن الكلام والصدق يراد من الأنبياء) (١٢) .

ويجمل ابن وهب القول فى ذلك فيقرر أنه (ليس من المستحسن السرف والكذب والإحالة فى شئ من فنون القول إلا فى الشعر) (١٣). وكأن الأمر يصل إلى حد اعتبار الكذب شرطا ابداعيا وتصدق حينئذ المقولة التى ينقلها رومان ياوبسون فى أن (الشعر هو فى جميع الأحوال كذب، والشاعر الذى لا يقدم على الكذب بدون تردد بدءا من الكلمة الأولى لا قيمة له) (١٤). تماما هما الكذب والسرقة معادلان بلاغيان للشعر، والأخطل يقرر عن الجميع: (نحن الشعراء أسرق من الصاغة) (١٥). وكذا فإن السائد النظرى والإبداعى فى الثقافة العربية هو جمالية الشعر، مع تغليبها على أخلاقيته، فى حال التقاطع، ولننظر فى دواوين الشعراء العرب بدءا من المعلقات وانتهاء بشوقى أو لنتقرب قليلا ونقول بغازى القصيبى فإن ما نجده عندهم هو الشعر، والشعر قبل كل شئ وفوق كل شئ – وننظر فى أقوال النقاد، فإن ما نجده هو شاعرية الشعر واطلاق قيده من شروط العقل بكل صيغها. ذاك رأى النقاد الصريح المعلن، ومن لم يصرح بذلك منهم فإنه قد سكت عن الشرط الأخلاقى مكتفيا بالسكون عن اعلان الإعفاء. ومن عجز عن هذا وذاك فإنه لجأ إلى ازدراء الشعر جملة وتفصيلا وقال إنه يزرى بصاحبه ويجرح مروءة الكريم (١٦) وذلك ليأسهم من الشعر وإمكان إصلاحه .

<u>هذا لا يعني بالضرورة أن هؤلاء على صواب مطلق أيضا</u>

ولسوف نرى لاحقًا صورة أخرى تختلف عن شرط الأخلاق أو عن تجريد الشعر من ذلك الشرط .

وقبل ذلك لابد لنا أن نفك أنفسنا من معضلة منهجية سوف تحكم رباطها حول أعناقنا إن لم نتخلص منها الآن. وهى معضلة تداخل الخطاب الحاضر مع الخطاب الماضى. مما يجعلنا نجنح إلى الحديث عن ماضينا المجيد ونحن بصدد التحدث عن حاضرنا البائس، وتضيع المشكلات الحاضرة حينئذ فى خضم الحنين الرومانسى إلى مجد قد مضى فعلا وراح. ومن هنا فإننى أقول أن معادلة الماضى

المجيد / والحاضر البائس، فى مسألة وظيفة الأدب، غير واردة هنا وغير صحيحة أيضا. إن أمثلة الأدب الفاعل – الأدب الأخلاقى – قليلة فى القديم، وهى ليست سوى أمثلة لا تبلغ مستوى الحالات والاتجاهات. كما أن هذا النوع الأدبى نادر فى عصرنا هذا. ولكن المعادلة بين هذين الزمانين معقدة تعقيدا يلغى مصداقيتها. ذلك لأن الماضى ينطوى على مجد حضارى سامق، والمجد هذا يتيح فرصة قيام شعر مترف فى مجتمع مترف يخلو من المشاكل المصيرية الحاسمة. ومن ثم فإن حوافز الفعل الاستنهاضى تتراجع لعدم وجود ما يستوجبها. ويسود الترف حينئذ لوجود دواعيه. وحينما حطت طيور أمتنا فى عصرها الوسيط، وساد الجمود جمد معه الأدب، وعم التدهور والتفكك وصارت (الزينة) المطلقة هى الأدب، والأدب هو الزينة والديكور ليس إلا واختفت صور الإبداع بكل أشكالها. ولكن ...

هل زمننا هذا يشبه أحد الوجود السالفة: وجه المجد أو وجه الانحطاط؟ كلا.

إننا فى زمن لا يمكن وصفه بإحدى الصفتين. إننا حقا بلا مجد حاضر ولكننا أيضا غير متخلفين – ونحن لسنا متخلفين لأننا نعى المشاكل والمخاطر المحيطة بنا ووعينا هذا هو الذى يرفعنا عن التخلف ولكننا لا نملك حلولا لمشاكلنا ولذا فإننا بلا مجد وإن كنا فوق مستوى التخلف. بينما أمتنا فى الماضى إما أمة مجد أو أمة متخلفة ومنحطة حضاريا، وانحطاطها كان بسبب عدم وعيها بمشكلاتها بعد زوال دولتها ونظامها الشمولى الرفيع .

وهذا الاختلاف هو ما يميز حاضرنا تمييزا يجعل مشكلاتنا ذات طبيعة فريدة، ويجعلها تتطلب حلا فريدا. ولا يكفى هنا أن نحيل على أمثلة سابقة. ولكن الأمر يقتضى موقفا انتقائيا ينتخب من الخبرة الإنسانية تصورات ممكنة لعلاج ممكن، مثلما يستعين بهمة الاجتهاد المخلص لكى يصل إلى طريق مفتوح. وكما يقول بعض أسلافنا: (وخير الخير ما يتخير) (١٧).

ومن أجل (خير الخير) فإنى أعود إلى السؤال الماثل (أدبنا العربى إلى أين؟) وأقول إنه سؤال لا أملك الإجابة عليه، وذلك لأنه سؤال مصيرى يسأل عن المستقبل. وهذا المستقبل هو مستقبل أمة وليس مستقبل فرد أو جماعة محدودة.

كما أنه مستقبل مأمول يتصل بطموحات هذه الأمة. والطموحات دوما تكون فوق التحديد والتخطيط. ولا أقول هذا القول اعتذارا أو هروبا من السؤال. ولكنني أقوله تبيانا وكشفا لمعضلة هي في حجمها أكبر من كل الإجابات، ولذا فإنني أطرح تصوراتي قاصدا منها فتح باب الاجتهاد في هذه المسألة، ولعل ذلك يجر اجابات أخرى تثرى الموضوع وتنوعه وتتيح فرصة للاختيار الواعى (وخير الخير ما يتخير). وطريقي في ذلك هو البداية من الواقع الحاصل. وأنا رجل أمضيت شطرا من عمرى أقاتل وأناضل من أجل الأدب الجديد وأنا منحاز للحداثة انحيازا واضحا للجميع. ومن هنا فإن عواطفي ليست طوع موضوعيتي المطلقة. وفي سبيل هذه الموضوعية فإنني جربت الانفصال مؤقتا عن عواطفي تلك ومن ثم الاستعانة بآراء كتاب آخرين استنبط منهم صورة أدبنا المعاصر في أذهانهم. ولقد وضعت شرطين أساسيين لابد منهما في الشخص المستعان به، وهذان الشرطان هما :

أولا: لابد أن يكون الشخص من أهل الفكر المتفتح على الجديد، ولا يكون معاديا للحداثة من حيث المبدأ .

ثانيا: لابد أن يكون الشخص من أهل الاختصاص في مسائل النقد والفكر النظرى بعامة .

ولقد تابعت بناء على هذين الشرطين آراء ثمانية عشر كاتبا عربيا متخصصا وهؤلاء هم (١٨) :

يحى حقي – عبد الوهاب البياتي – جابر عصفور – محمد على شمس الدين زكى نجيب محمود – عمر أبو ريشة – عمر فروخ – محى الدين صبحي – عبد القادر القط – عابد خزندار – شوقي بزيع – حميد سعيد – محمد الفيتوري – على جعفر العلاق – حمادى صمود – فؤاد الخشن – أحمد مطر – إسحاق الشيخ يعقوب.

وأضيف إليهم آراء غير مسجلة، ولكنني أرويها رواية شخصية لعبد السلام المسدى وشكرى عياد ومحمد عابد الجابرى. وأحمد كمال زكى ولقد جعلت هؤلاء شهودا استعين بهم على رفع الدعوى واراهم يمثلون رأيا أو آراء جماهيرية معبرا عنها، وقد ينطبق عليهم الحديث الشريف: (المؤمنون شهود الله في الأرض) (١٩).

ولقد تكون شهادة الأستاذ الجليل يحى حقى ممثلة لباقى الشهادات. والأستاذ حقى رجل عرك السنين وعركته وخرج لنا منها رجلا حكيما يحسن بنا أن نعى حكمته قبل أن يقول لنا :

أمــرتهم امــرى بمــنعرج اللوى فــلم يســتبينوا الرشد إلا ضحى الغد

يقول الأستاذ حقى :

(أرى أننا لسنا فى حاجة إلى رواية، مع الاعتذار لنجيب محفوظ ولكننا محتاجون إلى الشعر واعتقد أن الأمة العربية فى حاجة شديدة إلى شاعر يكلمها ويحدثها كما كلم وحدث محمد اقبال شعبه الباكستانى لذلك أرى أن الشعر هو السبيل إلى الخروج من أزمتنا الثقافية وعلينا أن نعود إلى مصادرنا من التراث القديم) (٢٠)

هنا يقرر الأستاذ حقى وجود أزمة ثقافية أولا ويقرر أن الحل سيكون بالشعر ويقرن ذلك بالعودة إلى المصادر التراثية (ولابد من الإشارة هنا إلى أن، جابر عصفور يختلف مع يحى حقى فى مسألة (الرواية) حيث يجعلها هى صيغة الأدب الآتي) (٢١).

ويزيد الأستاذ حقى فيقول :

(لابد أن نركز فى كتاباتنا على مشاكل المواطن الحقيقية .. وأيضا نركز على اللغة العربية الفصحى، بدلا من العامية).

هو الشعر – إذن – والفصحى والمواطن حيث الحل وكسر الأزمة، وكأنى بالأستاذ حقى يعود إلى الأثر الشريف: (لا تدع العرب الشعر حتى تدع الإبل الحنين) (٢٢). والإبل لم تزل تحن .. فهل يتجه سؤالنا نحو هذا الحل؟

هذا بعض ما يراه الأستاذ حقى ويتفق معه الآخرون بوجود أزمة شعرية وأزمة لغوية، ويشير كثير منهم أيضا إلى وجود أزمة أخلاقية (راجع الإحالات فى هامش رقم ١٨) .

وإن كان هؤلاء هم شهود الله على الأدب فى الأرض فإننا أمام أزمة أشبه ما تكون ببقعة زيت أخذت فى الانتشار فى الوطن العربى كله .

ولنقف عند هذه العينة من الكتاب وفيهم الشعراء والفلاسفة والنقاد. ومنهم الشيوخ والشباب ومنهم المشارقة والمغاربة: إنهم جمهور أدبى متخصص ومتذوق وخبير. فإذا ما قال هذا الجمهور وشدد القول على أزمة الأدب وضياعه فهذا معناه أن خط التواصل بين أركان الاتصال مقطوعة والصلة بين المرسل والمرسل إليه غير قائمة. ولا ريب أن هؤلاء الكتاب يتوجهون بالنقد ضد ذواتهم الإبداعية مثلما هم ينتقدون الآخرين والشاهد على هذا هو تنكر يحى حقى للرواية، وإعلان البياتى الحرب ضد ما سماه بالثرثرة الشعرية ومحمد على شمس الدين فى مواجهة قصيدة النثر، واعلان جابر عصفور الصمت كسلاح نقدى ضد الضعف الأدبى (المراجع هامش ١٨). وهنا نكون أمام حال محزنة بين قطبين لا يتلاقحان أحدهما الأدب من جهة والآخر الجمهور. ولدينا أدب ولكن ليس لدى هذا الأدب جمهور فهو قد فقد سمة المقروئية، وأدب لا يقرأ هو أدب ضائع ومهدر. فكيف نقيم العلاقة إذن ما بين الأدب وجمهوره .

إنى لا أقول أبدا إن أدبنا ردئ بالضرورة أو هو نخبوى بالضرورة، ولكننى أقول إن هناك أزمة اتصال كبيرة جدا وخطيرة جدا واستطيع أن أرى العزلة الكبيرة التى يعيشها الأدب، وأستطيع أن أسمع شكاوى الناس وهم شهود الله فى الأرض. وسيكون الأوفق هنا أن نعقد زواجا شرعيا ما بين الأدب والناس.

وأول خطوات القرآن هى فى مراجعة مشاكل الرسالة الأدبية نفسها ومعرفة أسباب عدم وصولها إلى المرسل إليه ونحن نعرف من خبرتنا التاريخية أن الرسالات العظيمة إذا عجزت عن بلوغ المرسل إليه تسعى حينئذ إلى كسر هذه القطيعة بطريقة أو بأخرى. هكذا فعل رسولنا العظيم (ص) حينما عجز عن جمهور مكة فعمد بأمر ربانى إلى تغيير جمهوره ورحل إلى جمهور جديد استقبل الرسالة وتفاعل معها، وتحققت الرسالة بعد ذلك .

وفى حالتنا الماثلة لن يكون تغيير الجمهور حلا وذلك لأن الجمهور غير قابل للتعديل .

وكما يقول المعرى :

وهـل يـأبق الإنسان من ملك ربه   فيخـرج مـن أرض لـه وسـماء

إنه جمهور يحيط بنا من كل مكان. ونحن مطالبون بالبقاء معه وله وفيه. ولكننا قد ننجح فى تغيير الرسالة نفسها واستنهاض فئة جديدة من الكتاب تتغير فيغير الله معها ما بأنفسنا و(إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم) (٢٣) ولكن كيف الطريق إلى ذلك ؟

-٢-

تقع الإشكاليات العويصة دائما حينما نخضع عقولنا لسلطان الثنائيات المتعارضة، ونبالغ باليقين بأن التركيب الوجودى هو ثنائى المحتوى، وأن الخيار أمامنا هو بالأخذ بأحد احتمالين، والأخذ هنا يقتضى فى ظننا ترك الآخر. ومن قديم قال أحدنا :

إذا أنـت لـم تـنفع فضـر فإنما   يـراد الفـتى كيما يضر وينفع (٢٤)

والكون كله أمام شاعرنا ذاك ليس سوى ثنائية عريضة فإما النفع وإما الضرر. ولم يخطر بباله أن يحدث خيارا ثالثا مماثلا لما يسميه محمود درويش بالخيار الفلسطينى وهو: إما النصر وإما النصر (٢٥). وقد كان فى مقدور الشاعر أن يقول: إذا أنت لم تنفع فانفع، وهذا منطق جدلى صحيح وسليم يفكنا من الثنائية المطلقة، ويحيلنا إلى فهم تكوينى نستطيع به أن نرى (أن الأضداد لا تتصارع ... بل تتكامل لتعبر عن الحقيقة بأوجهها المختلفة المتناقضة) وهذه هى الديالكتيكية الجديدة كما يقول بور وينقل عنه الجابرى (٢٦). وهذا هو الذى يؤلف ويكون التركيب أخيرا. إنه التكامل وليس التناقض .

ومن مبدأ التكامل التكوينى نستطيع أن نتبين صورة ممكنة نظريا وقد أمكنت عمليا لنوع من الأدب يتحلى بأرقى حالات الأدبية وتكون هذه الأدبية أدبية وظيفية قادرة على التغيير المطلوب ز ولو أننا نظرنا من حولنا لوجدنا أن شاعرا مثل محمد إقبال قد صنع حلما شعريا عظيما لأمته انتهى بأن تحققت باكستان كيانا

وطنيا كان فى الأصل حلما شعريا. وفى تاريخنا العربى نعرف عن القصائد الفاعلة مثل تلك التى قتلت من تبقى من بنى أمية وتلك التى قتلت البرامكة والقصائد التى قتلت أصحابها مثل طرفة والمتنبى وغيرهما ومثلهن الشافية كقول عنترة :

ولقد شفى نفسى وأبرأ سقمها   قيل الفوارس ويك عنتر أقدم

هذا القول الشافى مثل القول النافذ (والقول ينفذ مالا تنفذ الأبر – كما يقول الأخطل)، ومنها القصائد المسماة بالمنصفة (٢٧). ولقد قال الممزق العبدى قصيدة منعت عمرو بن هند من غزو عبد القيس (٢٨). وقالت امرأة عربية كلمة واحدة حركت بغداد كلها بخليفتها وشعرائها ومترفيها إلى عمورية لسماعهم كلمة (وامعتصماه). وفى الشعر النبطى استطاع العونى أن يحرك أهل القصيم من الشام ويعيدهم إلى ديارهم لتحريرها من الغزاة على صوت (الخلوج) (٢٩) تلك القصيدة الفاعلة المحركة. وفى الغرب كان لأدب فولتير وروسو أثر بالغ فى التغييرا لتاريخى بفرنسا، ومسرح جون أوزبورن يفعل فعله فى تشكيل الوجه الإنجليزى.

إن للأدب دورا تغييريا ممكنا وصحيحا، وفى الحديث عن عائشة (ص) عن الرسول (ص) أن (الشعر كلام من كلام العرب جزل تتكلم به فى بواديها وتسل به الضغائن من بينها) (٣٠). والقول هذا الذى يفعل مفعوله باستلال الضغائن وشفاء النفوس يصبح صدقة و (ما من صدقة أفضل من صدقة من قول) (٣١). ولقد استخدمت شهر زاد الأدب كسلاح مانع من الموت. وهو – إذن – قادر على الفعل مثلما هو قادر على الأدبية. ولقد دخل الشعر مجالا جديدا فى هذا الزمن أصبح فيه وسيلة للعلاج النفسى فى مختبرات العلاج فى أمريكا. (٣٢). وفى ايرلندا تمكن الإيرلنديون من التماسك فى وجه الغزو الإنجليزى مستعينين على ذلك بالعودة إلى الكاثوليكية وإلى أدبهم القومى (٣٣) .

ولقد شهد بايرون للفعل الشعرى وقال:

(الشعر هو الحمم البركانية للخيال وانفجار هذه الحمم يمنع وقوع زلزال مدمر، وإنهم ليقولون: إن الشعراء نادرا ما يصابون بالجنون، أو لا يصابون به

أبدا لكنهم عموما قريبون منه. ولذلك فإنى لا أستطيع أن أنكر أن القوافى ذات جدوى عالية فى استباق الكارثة ومنعها) (٣٤) .

وبايرون هنا يأتى كالصدى لأبيات عربية قديمة :

ومـــاذنب إعـــرابية عرضـــت لها   ظـــروف النوى من حيث لم تك ظلت

لهـــا آهـــة عـــند العشـــى وآهـــة   ســـحيرا ولـــولا الآهتان لجنت (٣٥)

شكرا للآهات الشعرية التى حفظت لنا عقل اعرابيتنا، مثلما حفظت للإنجليز عقل بايرون .

وعلى نقيض ذلك كله ما يذهب إليه شاعر مثل غازى القصيبى الذى ينكر أن يكون للشعر دور فى هذا القرن (٣٦). ويشاركه فى سوء ظنه هذا الناقد جبرا ابراهيم جبرا (٣٧). ولكن هذا الموقف لم يحم القصيبى من سلطان الشعر ولم يحرره منه ولا هو مانع جبرا من نقد الشعر وتذوقه وترجمته. والفعل هو الحكم .

وفى ضوء هذا – أو فى ظلاله – نقول إننا لو وضعنا الشعر فى معادلة ثنائية ما بين الجمالية أو النفعية فإن الشعر حتما سيكون مع الجمالية ولها. ولكن هذه ثنائية مغلقة ونستطيع فكها وتحرير تصورنا منها إذا ما قلنا بالجمالية الوظيفية. وهذا لا يخرج الشعر عن الشاعرية ولكن يؤكد هذه الشاعرية التى يؤكد عليها ياكوبسون يقوله: (إن الشاعرية ليست إضافة تجميلية للخطاب بزينة بلاغية ولكنها إعادة تقييم كاملة للخطاب ولكل عناصره مهما كانت هذه العناصر) (٣٨) .

ومن هذا التقييم الكامل التى تحدثه الشاعرية (الجمالية) يأتى الأدب ليدخل فى التجربة الإنسانية دخولا شموليا يتحقق فيه وصف الجاحظ أو تعريفه للأدب بأنه (عقل غيرك تضيفه إلى عقلك) (٣٩). فهو – إذن – إضافة عقلية تأتى من الغير إلينا، وإذا كان الأدب كذلك فهو فعل حضارى تفاعلى وتكاملى مما يعنى بالضرورة وظيفيته والجمالية تصبح فعلا وليست تجميلا فحسب. وإذا صار الأدب كذلك فإن الكذب والصدق يصبحان معيارين غير متضاربين – فى الأدب تحديدا – وهذه كليلة ودمنة حكاية لا تحتاج فيها إلى سؤال الصدق والكذب. ولا أحد فينا

يسأل عن الثعلب والأسد هل حقا يتكلمان أم كذبا. إن الصدق الذى هو خارج اللغة – ظاهريا – يصبح داخلها ولا يكون للكذب من سلطان عليه أو علينا. فى هذه الحالة تتحقق الأدبية من خلال السياق أو (النص الواسع) كما يقول جاك ديريدا، الذى ينظر إلى السياق على أنه كامل الوسط الذى ظهر فيه نص ما ويتشكل ذلك من الوضعيات الثقافية والاجتماعية والسياسية إضافة إلى النصوص والعلامات المتحركة حول النص ووراءه. هذا هو السياق أو النص الواسع عند ديريدا (٤٠). وهو المفهوم الذى أخذت به من قبل فى كتابى (الخطيئة والتكفير) .

إن هذا يحل لنا مشاكل الثنائيات ويرفعنا من فوق قيودها فالعقل والعاطفة لا يتناقضان إذا ما كان السياق أو النص الواسع، بل يوفق بينهما مفهوم يتم استنباطه منهما وهو مفهوم (الانفعال العقلي). وهو ما سبق أن استخدمته فى كتاب تشريح النص (٤١). وكذا تذوب الحدود ما بين الذاتية والموضوعية التى تظن بسبب ثنائيتهما أن الجمال ذاتى، وأن الموضوعى يكون فيما هو خارج الذات. ولكن شار لالو (٤٢) يعيد تركيب المعادلة هنا ويؤكد أن الجمال ذاتى وموضوعى فى آن واحد فالذات – دائما – ليست فاعلة فقط ولكنها فاعلة ومنفعلة، كما أن الموضوع لى مفعولا به فقط ولكنه مفعول وفاعل. والعاشق يصدر منه العشق ويقع عليه مثلما أن المعشوق كذلك مما يلغى الفوارق ويشع التكامل بدلا من التناقض. ومن هنا فإن كلام الليل لا يمحوه النهار ولكن النهار يؤكد كلام الليل ويقويه ولو بالصمت كما فعلت شهر زاد غلى أن يحين وقت الظلام وينطلق الكلام متواصلا مع ما قبله من دون قاطع نهارى .

وما دمنا قد رفعنا الثنائيات وتخلصنا من عقدتها، فإن طريقنا إلى تصور الموقف الأدبى يصبح أقرب وأقرب. ويكن من الممكن نظريا أن نأخذ (بالجمالية الوظيفية) بناء على مبدأ الانفعال العقلى بدلا من الخيار القاطع ما بين أدبية الأدب أو أخلاقية الأدب على أن النماذج فيما بين الذات والموضوع مسألة حادثة فى كل ما هو انسانى على خلاف ما هو علمى أو منهجى حيث يكون افتراق الذات عن الموضوع أمرا طبيعيا بل ضروريا لأسباب اجرائية منهجية مؤقتة (٤٣) .

هل هذه دعوة لكسر كبرياء الأدب وتسخيره للواقع المعاش؟ .. طبعا لا إن الأدب لا يكون أدبا إلا بأدبيته، والشاعرية شرط فى تحول الرسالة اللغوية إلى مستوى الأداء الأدبى (٤٤). وليست المسألة سوء معادلة إبداعية تستند على مقولة ابن طباطبا (علة كل حسن مقبول الاعتدال كما إن علة كل قبيح منقى الاضطراب) (٤٥) فالاعتدال هو الجمال والنفس البشرية لذلك (تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها فى حالة ما حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب. فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت) (٤٦) ونحن نرى قياسا على هذا ما يحدثه الأدب الشعبى فى نفوس الناس. وذلك لقربه منهم فى مقابل ابتعاد الأدب الفصيح عن الجماهير، حتى لقد أصبح أدبا رسميا أو لنقل نخبويا لتكمل بذلك نخبوية الثقافة عندنا بدءا من الخطاب الفكرى والخطابات السياسية والاقتصادية والنقدية وانتهاء بنخبوية الخطاب الابداعى ومن ثم عزلته عن الناس مما جعل العامية تغزو وتقتحم معظم مجالات ووجوه الخطاب الإبداعى فالمسرحية والسينما والنكتة والأغنية والحكايات والأمثال مما يذاع ويبث فينا صارت كلها باللغة العامية وتنحت الفصحى عن الناس وضاقت فرص تلاقحها معهم، ولا سبيل إلى حل هذا الإشكال إلا باستنهاض لغة الأدب لتكون للناس ومنهم وبهم .

إن الأدب ليس ملزما بأن يكون غامضا ومعقدا لكى يكون راقيا. ولقد سرى شعور عام فينا بأن الإبداع هو الغموض والترقى فى مستويات الصعود النخبوى للغة. وهذا أمر لا يمكن قبوله قبولا مطلقا. إذ أن الوضوح – أيضا– يحمل أعماقا سحيقة فى مسارب اللغة، وهذه كليلة ودمنة، بكل سهولتها وبكل عقدها، فيها البسيط وفيها المعقد، حيث يتجلى العمق الأدبى بأرقى صوره الإبداعية من دون غموض اصطناعى يقتل كل حس فطرى فى القارئ. وهذا امل دنقل، ولنقف عند قصيدته (لا تصالح) بكل ما فيها من عنف دلالى متفجر وملتهب من خلال وضوحها القاتل وسهولتها النارية. حيث أجد الجمالية الوظيفية كما يحسن أن يستشهد لها. والقضية – كما ذكرنا من قبل – هى فى قدرتنا على كسر الحدود فيما

بين الثنائيات المغلقة، وليست المسألة فى غموض ضد الوضوح ولكنها فى (وضوح الغموض) أو (غموض الوضوح) كما فى كليلة ودمنة. وحينئذ يكون الشعر الراقى هو حسبما ينقل اسلافنا فى تعريف جميل وبليغ لأحدهم يقول فيه (خير الشعر ما فهمته العامة ورضيته الخاصة) (٤٧). هذا هو الأدب الذى يستطيع تحريك جماهيرنا. وهى جماهير صحيحة النوايا وصادقتها ولو حركناها لتحركت. مثلما تحرك شعبنا فى فلسطين وتحركنا معه، حينما تحرك الحجر والتهب وغير الله ما بنا حيث غيرنا ما بأنفسنا وصار صوت فلسطين هو الأعلى فى كل محفل دولى ووطنى .

هذا الحجر الفلسطيني المتحرك هو حجر الفعل والإرادة: هو الإبداع الذى نرجوه ونتصوره للغتنا ولعل بركة هذا الحجر تعم فتشمل، نفوسنا كلها ولغتنا لتصنع لنا أدبا قادرا على التغيير والتنوير. ومن هنا فإن كسر الثنائية ما بين العامية والفصحى يصبح مطلبا ابداعيا وكذلك مطلبا قوميا ضروريا ومصيريا. ولابد – إذن – من تعميم الفصحى وتفصيح العامية، ليكون لنا أدب له انتشار وتأثير العامية وشعبيتها مثلما أن له جماليات الفصحى وتاريخيتها ووحدويتها الآنية والتاريخية. إنها خطوة لتعريب العرب وجعلهم عربا فى لغتهم وفى احساسهم وفى تحركهم .

ومن هذا المنطلق يكون من حقنا أن نتصور وأن نحلم بمستقبل أدبى فاعل. وهنا اتصور شاعرا (شعراء) يملك لغة أمل دنقل وجسارة مظفر النواب ووضوح رؤية محمود درويش وشعبية نزار قبانى وجهورية الجواهرى وأتصوره شاعرا (شعراء) قادرا على أن يأخذ من الحداثة فتوحاتها اللغوية الإبداعية، ومن العمودية ايقاعيتها الراقية، ومن الشعر الشعبى حركيته. وأتصوره شاعرا (شعراء) من صنف (الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا وانتصروا من بعد ما ظلموا – الشعراء – ٢٢٧) فيأخذ بأيدينا لكى ينتصر لنا ولنفسه من بعد ما ظلمنا وظلمنا ويزيح المقت عن كواهلنا: (كبر مقتا عند الله أن تقولوا ما لا تفعلون – الصف – ٣). لقد أزمن فينا داء الفصل ما بين القول والعمل واستشرى فينا هذا المقت حتى صرنا أجيالا من المنافقين الكاذبين نمارس كذبنا فى كل مسلك وفى كل

مطلب وصارت لغتنا فى عالم وحياتنا فى عالم آخر. ولم يبق إلا أن نحلم بهذا المبدع الكبير الذى يأتى ويعيد لنا نخوة المعتصم ويؤسس فينا من جديد زمنا للغة الفاعلة مثل الحجر الفاعل. لغة تكفى كلمة منها لتحريك جيش كامل بخليفته وشاعره، إذ

رب وامعتصـــــماه انطـــــلقت مـــــلء أفـــواه البـــنات اليـــتم

لامســـت أســـماعهم لكـــنها لــم تلامــس نخــوة المعتصم (٤٨)

فلتعد هذه النخوة إذن، إن الشعر قادر، واللغة قادرة، والجمهور مهيئ. ولا نحتاج إلا إلى شاعر يؤدى هذا الدور ويمنحنا الأذن الثالثة (أذن خير لكم يؤمن بالله ويؤمن للمؤمنين ورحمة للذين آمنوا منكم – التوبة – ٦١) .

إنه شاعر يصنع الصدق ويؤسسه مثلما يصنع الحلم ويغرسه فينا من أجل تحقيقه. تلك هى (الجمالية الوظيفية) كما أتصورها قوة ابداعية تكسر حواجز كل الثنائيات الغبية فى حياتنا – هى الشاعرية الجديدة التى تكتب لنا زمن (ما بعد الحداثة) زمن الحلم الصادق والرؤية الصادقة والكلمة الصادقة، زمن الفعل والانجاز والتغيير .

وما دمنا لم نر – بعد – شاعرا كالسياب منذ زمنه – كما يقول يوسف صائغ (٤٩)، فنحن إذن بانتظار المولد الجديد مع شاعرنا الذى نحلم به لكى يحلم لنا بنا .

وأخيرا :

لقد نظرت فى أمرى وأمر نفس، فوجدت الرجل الحكيم الأستاذ يحى حقى ماثلا أمامى يحلم بالشعر وبالفصحى وبالوطن. وعدت ببصرى إلى نفسى (فاتهمت حصاتي)، ونظرت للأربعين فإذا أنا قد تجاوزتها وهلت .

ومـــاذا تبـــتغى الشـــعراء مـــنى وقـــد جـــاوزت رأس الأربعين (٥٠)

ولكن وجدت الرجل الحكيم أمامى مرة أخرى، فنظرت فيه فإذا هو فى

الثمانين من عمره. وقلت لنفسى هل انتظر أربعين سنة أخرى لأرى ما يراه الرجل الحكيم، ألن يكون من الخير توفير الزمن ومشاركة الرجل الحكيم فى حكمته فأقول مثله:

الشعر والفصحى والوطن. ذاك هو الحلم ذاك هو المستقبل .

وآخر الأخير :

قرأت فى أوراق رومان ياكوبسون كلمة سابينا :

(قلت: إن الانسجام يتولد من التباينات، والعالم كله يتكون من عناصر متعارضة و...) فقاطعنى ماشا: "الشعر الحق يحرك العالم بطريقة أشد جوهرية ومفاجئة بقدر ما تكون التباينات منفرة حيث يبرز تناسب خفي" (٥١) .

ورايت كلمة طاغور:

(لقد محت الغيوم كل نجم

فمن يستطيع أن يستجلى أصبع الفجر

التى تومئ

....

أيها الملاحون تعالوا

فإن فترة مكوثنا فى الميناء

قد انقضت) (٥٢)

كل واقع عظيم كان فى الأصل حلما. فلنحلم بشاعرنا العظيم لكى يكون واقعا عظيما فيحلم لنا من أجل واقع أعظم .

الهوامش والمراجع :

١- **خطاب طه حسين**، جريدة البلاد السعودية، ٢٣ / ٥ / ١٣٧٤ هـ- (١٧ / ١ / ١٩٥٥ م). ولقد زودني بنسخة منه الأستاذ عبد الفتاح أبو مدين. وإني لأسجل له خالص تقديرى .

٢- **جـورج كليـــر**: مقياس صلاحية القراءة، ص ١٢ (ترجمة إبراهيم الشافعي، جامعة الملك سعود. الرياض ١٩٨٨م .

٣- **عبد الله الغذامي**: الخطيئة والتكفير ٦٤ - ٨١ (النادى الأدبى الثقافى. جدة ١٤٠٥ / ١٩٨٥) .

٤- **لـويس عـوض**: نصوص النقد الأدبى - اليونان - ج- ١ ص ٣٣ (دار المعارف بمصر ١٩٦٥ م) .

٥- **ارستـو فـانيس**: السحب. ص ٩٦ ترجمة حلمى عبد الواحد خضرة. دار نهضة مصر. القاهرة ١٩٧١م) .

٦- **انظــر**

M.H. Abrams :The mirror and the lamp. 323 Oxford University Prass 1953.

٧- **شـــارل لالـــو**: مبادئ علم الجمال ص ٣٢ (ترجمة خليل شطا. دار دمشق، دمشق، ١٩٨٢م)

٨- **ابــن رشـــيق**: العمدة ١/٢٢ (دار الجيل. بيروت ١٩٧٢م) .

٩- السابق ٢٥.

١٠- **انظـر: الصـولى**: أخبار أبى تمام ١٧٢ (حققه خليل) عساكر وآخران. المكتب التجارى، بيروت. دون تاريخ .

علـى الجرجـانى: الوساطة ٦٤ (تحقيق أبو الفضل إبراهيم وعلى البجاوى، مطبعة عيسى البابى الحلبى. القاهرة ١٩٦٦) .

الثعـالبــــــى: يتيمة الدهر ١/ ١٨٤ (تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد المكتبة التجارية الكبرى. مصر ١٩٥٦) .

عبد القاهر الجرجانى: أسرار البلاغة ٢٤٩ / ٢٥٣ (تحقيق هـ. ريتر. استانبول. مطبعة وزارة المعارف ١٩٥٤) .

١١- من الممكن الوقوف على بعض ذلك فى تفسير ابن كثير لآية الشعراء ج- ٣ ص ٣٥٣ - (دار الفكر. مصر. دون تاريخ) .

١٢- **أبو هـلال العسكـرى**: كتاب الصناعتين ١٣٧ (تحقيق على البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم. دار احياء الكتب العربية. القاهرة ١٩٥٢).

١٣- **اسحـاق بـن وهب**: البرهان ١٦٤ (نقلته عن جميل سعيد وداود سلوم): نصوص النظرية النقدية فى القرنين الثالث والرابع للهجرة. ص ٧٨ - دار الشئون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد ١٩٨٦).

١٤- **رومـان يـاكوبسـون**: قضايا الشعرية ص ١١ (ترجمة محمد الولى ومبارك حنون. دار توبقال. الدار البيضاء ١٩٨٨م) .

١٥- **انظر: عبد الله الغذامى**: الخطيئة والتكفير ٢٨٨.

١٦- **ابـــن رشيــــق**: العمدة ص ٢٧ وما بعدها.

١٧- جزء من بيت ورد فى الحماسة لأبى تمام ٢/ ٤١٨ (تحقيق عبد المنعم خفاجى. مكتبة محمد على صبيح. القاهرة ١٩٥٥) .

لمراجعة أقوالهم انظر :

١٨- **يحـــــى حقــــى**: جريدة اليوم (السعودية) ٢/٥/١٤٠٩ هـ - ص ١١ (١١/ ١٢/ ١٩٨٨م) وانظر أيضا: عكاظ (السعودية) ٢١ / ٤ / ١٤٠٩هـ - ص ١٤ (٣٠/١١/١٩٨٨م). وكذلك جريدة الرياض (السعودية) ٢/١/١٤١٠هـ- ص ١٥ (٣/٨/ ١٩٨٩م) .

- **عبد الوهاب البياتى عكاظ** ١٤٠٩/٦/٣٠ هـ- ص ١٢ (١٩٨٩/٢/٦م) .
- **جابر عصفور**: الشرق الأوسط ١٩٨٨/١٢/١١ م ص ١١ .
- **زكى نجيب محمود له الكثير حول ذلك ومنه:** تجديد الفكر العربى – دار الشروق بيروت ١٩٨٠ م.
- **عمر أبو ريشة الأهرام** ١٩٨٧/١/٢٩م ص ٧ .
- **عمر فروح: كتابه:** هذا الشعر الحديث. دار لبنان. بيروت ١٩٨٥ م .
- **محى الدين صبحى القبس (الكويت)** ١٩٨٨/١٢/٢٢ ص ٣٠. والرياض ٤/١٥/ ١٤٠٩ هـ- ص ١٥ (١٩٨٨/١١/٢٤ م).
- **عبد القادر القط:** جريدة المدينة المنورة (الأربعاء) ١٤٠٩/٤/٢١ هـ- ص ١٣.
- **عابد خزندار:** سلسلة مقالاته فى الرياض (١٤٠٩ هـ) .
- **شوقى بزيع:** الرياض ١٤٠٩/٦/١١ ه- ص ١٨، ١٨ / ١ / ١٩٨٩م.
- **حميد سعيد:** الرياض ١٤٠٦/٧/١٣ هـ- ص ١٧ (١٩٨٩/٢/١٩م)
- **محمد الفيتورى:** الرياض ٧/١٩/ ١٤٠٩هـ- ص ٢١ (١٩٨٩/٢/٢٥م)
- **على جعفر العلاق:** الرياض ١٤٠٩/١١/٥ هـ- ص ١٥ (١٩٨٩/٦/٨م)
- **حمادى صمود:** جريدة اليوم ١٤٠٩/٦/١ هـ- ص ١٢ (٨ / ١٩٨٩/١م).
- **فؤاد الخشن:** الرياض ١٤٠٩/١٢/١٩ هـ- ص ١٧ ١٩٨٩/٧/٢٢م).
- **أحمد مطر:** مجلة الناقد (لندن) ١٩٨٩م.
- **اسحاق الشيخ يعقوب:** كتب مقالات عدة فى جريدة اليوم ١٤٠٩ هـ-

١٩- **سنن ابن ماجه:** ٢٧٤/١ (تحقيق محمد مصطفى الأعظمى. د.ت ١٩٨٣م).

٢٠- **يحيى حقى:** جريدة اليوم ١٤٠٩/٥/٢ هـ- ص ١١ (١٢/١١/ ١٩٨٨م).

٢١- **انظـــر** (الشرق الأوسط) ١١/١٢/ ١٩٨٨م ص ١١.

٢٢- **ابـــن رشيـــق:** العمدة ٣٠/١ .

٢٣- سورة الرعد ١١.

٢٤- هو من أمثلة النحويين فى إعراب (كى) انظر عباس حسن: النحو الوافى ٣٠٤/٤ دار المعارف ١٩٧٨ .

٢٥- **محمـــود درويـــش:** جنون الحرية، الكرمل ٢٣ (١٩٨٧) ص ٩ (نقلا عن فريال غزول. فصول م. ٧ ع ١-٢ اكتوبر ١٩٨٦ ص ١٩٢).

٢٦- **محمـــد عابد الجابرى:** تطور الفكر الرياضى والعقلانية المعاصرة ص ٢٩ (دار الطليعة. بيروت ١٩٨٢) .

٢٧- **انظر عن المنصفة (والمنصفات):** الأصمعيات ١٩٩ (تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون. دار المعارف. القاهرة ١٩٧٩ م.

٢٨- السابق ١٦٤ .

٢٩- **قصيدة الخلوج للشاعــر محمد العبد الله العونى** مشهورة بين عارقى الشعر النبطى انظر: عبد المحسن أبا بطين: المجموعة البهية من الأشعار النبطية، ص ٨٥ (مكتبة الرياض الحديثة. الرياض ١٣٩٨ هــ- (١٩٧٨م) .

٣٠- **ابـــن رشيـــق:** العمدة ٢٨/١.

٣١- **الميـــدانـــــى:** مجمع الأمثال ٢٦١/٢ (تحقيق محى الدين عبد الحميد دار القلم. بيروت. دون تاريخ) .

٣٢- عن العلاج بالشعر صدرت كتابات كثيرة منها :

A. Lerner (ed) : Poetry in the therapeutic experience. Pergamon Press. Oxford. 1978.

⊂ وللفاروق شوشة مقالات عن ذلك فى كتابه: العلاج بالشعر وأوراق أخرى. دار المعارف. القاهرة ١٩٨٣ م.

٣٣- هـــارى شابيـــرو: نظرات فى الثقافة ٩٧ – ٩٨ (ترجمة محمد على العريان). دار احياء الكتب العربية، القاهرة ١٩٦١م .

٣٤- عبد الله الغذامى: الخطيئة والتكفير ٢١٦ .

٣٥- السراج القارئ: مصارع العشاق ١/ ٢٥٧ (دار بيروت دون تاريخ) .

٣٦- انظر غازى القصيبي: سيرة شعرية ص ١٠٧ وما بعدها (الرياض ١٩٨٠م دون نـــاشـــر) .

٣٧- جاء ذلك فى مقابلة إذاعية معه فى إذاعة الكويت ١٤٠٩/٧/٢٧هـ- .

٣٨- الغـــذامــــــــى: الخطيئة والتكفير ٣٦ .

٣٩- الجـــاحـــــــظ: رسائل ج- ١ (ت عبد السلام هارون. مكتبة الخانجى. القاهرة: د.ت)

٤٠- جـــــــاك ديـــريدا: الكتابة والاختلاف ٥٩ (ترجمة كاظم جهاد. دار توبقال. الدار البيضاء ١٩٨٨ م) .

٤١- الغـــــــذامــــى: تشريح النص، مقاربات تشريحية ف نصوص شعرية معاصرة ٣٧ (دار الطليعة، بيروت ١٩٨٧) .

٤٢- شـــارل لالـــــو: مبادئ علم الجمال ٥ .

٤٣- عالجت ذلك فى (تشريح النص) مبحث لماذا النقد الألسنى، سؤال فى نصوصية النص. ص ٧٣ .

٤٤- انظر مبحث الشاعرية فى كتابنا: الخطيئة والتكفير. ص ١٦ وما بعدها.

٤٥- ابـــن طبـــاطـــبا: عيار الشعر ٣١ (تحقيق عبد العزيز المانع. دار العلوم. الرياض ١٩٨٥

٤٦- السابق .

٤٧- ابـــن رشيـــــق: العمدة ١/١٢٣ .

٤٨- عمـــر أبو ريشـــة: ديوانه ص ١٠ (دار العودة بيروت ١٩٧١ م).

٤٩- يـوسف صائـــــغ: جريدة الرياض ١٦ / ١ / ١٤١٠ هـ - (١٧/٨/١٩٨٩م) ص ١٧ .

٥٠- هي للشاعر سحيم الرياحي. الأصمعيات ١٩ .

٥١- ياكـوبســـــون: قضايا الشعرية ٩ .

٥٢- طـــاغـــــــور: من ديوان "جنى الثمار". عن مجلة اليمامة (السعودية)، ترجمة يديع حقي - ٣/٣/ ١٣٩٨هـ - (١٠/٢/١٩٧٨م) .

القطرة الأولى:

حـريـة الأديـب

بداية نتساءل: لماذا تثار قضية الحرية والإبداع الآن؟ هل يشعر الأديب العربى حقا بأنه مقيد وأنه يعانى قمعا يحول بينه وبين أن يبدع؟ وهل يعنى هذا أن الأديب المعاصر أقل شعورا بحريته واستمتاعا بثمرات زمانه، وأقل قدرة على التواصل مع القارىء من الأديب العربى نفسه الذى عاش منذ قرن أو قرون؟ .لا نظن أن الجواب فى صالح ما يزعم الصارخون المتشنجون حول أزمة الإبداع، وهذا يعنى – فيما يعنيه– أن القضية ليست الحرية بقدر ما هى قضية مناهج التفكير ووسائل الإبداع، وليس فوضويا هذا أو ذاك. إن التفكير العقلى بغير حدود ينافى العقل، لأن التفكير العقلى هو التفكير المنهجى (العقل هو الحد)، والتفكير المنضبط المستقر على أصول وأسباب تبتغى أو تتطلع إلى نتائج. إن الحرية ليست " الدونكشوتية"، ونحن نعرف أن جوهر هذه الشخصية: " أنا أتخيل فتكون الأشياء كما أتخيل " فهذا يفسد علينا حياتنا ويخلط بين الحقائق والأوهام، وفيه تلتبس الأصول بالشطحات والنزوات. لنقل أن للأدب رسالة، وبلوغ أهداف الأدب بوسائل الأدب لا اعتراض عليها، وهذه الوسائل ليست طوع إرادة كاتب أو شاعر فرد، هناك الأسس الجمالية والأخلاقية المعبرة، وهذه الأسس ذاتها تتيح مساحة هائلة لتأكيد ذات المبدع وإفراد أسلوبه وتأصيل رؤيته، وهذا يرتبط بالجدية وعمق الثقافة، وصحة الشعور بحركة الحضارة الإنسانية وواقع المجتمع وإمكاناته، ولا يمكن أن يكون لهوا وعبثا وخيالات مريضة.

لم يكن – الإسلام – فى جوهره – يوما ضد الإبداع، بل على العكس، لقد أعطى مفاتيح جديدة، ومهد امتدادا كان مغلقا أمام العقل البشرى والخيال أيضا. إن كلمة "الحرية" – أصلا – كلمة إسلامية فى صميم مبدأ الخلق، وأن البشر أكفاء يعودون إلى أصل واحد، وأن لله وحده المعبود المتفرد بالجلال. قلق الإبداع فى صدر الإسلام له أسبابه من صدمة الانتقال العقدى والاجتماعى، ومع هذا لم ينقطع فن قديم عن الاستمرار، وأضيف إليه وازداد تنوعا وغزارة، وفى الغزل وفنونه

وتطور أشكاله أقوى دليل، كما فى الأدب السياسى شعرا وخطبا ورسائل متبادلة، ودراسات " كلامية" تشهد نصوصها إلى اليوم لتلك الآفاق الإبداعية الرحبة التى اتسع لها صدر الإسلام وعقل المسلمين.

(المجلة العربية- السعودية - يوليو ١٩٩٢)

(أجرى الحوار: د. وجيه يعقوب / د. عبد الرحمن عبد السلام)



القطـرة الثانيــة :

توقف ديوان العرب إلى حين

الحقيقة أنه لا الشعر ولا الرواية يستحقان أن يدعيا هذا الشرف، لأن الموجة السائدة فى كلام هذين الفنين تجعل الغموض والاغتراب وانسحاب الذات والعكوف على المشاعر الفردية والشاذة، واستهواء اللغة المغلقة على صاحبها .. لا يجعل من القصيدة صنعه قابلة للتداول، أو قريبة - ولا نقول صادقة- فى التعبير عن الجماعة، إنها تعبر عن (ملكوت = غيبوبة) صاحبها، وليس عن حضوره وتفاعله، وكذلك لاتعبر عن عصره) وعصرها إلا بالتوسع فى التأويل ولى أعناق الرموز. وفن الرواية ليس بعيدا عن هذا وإن كان أقل توغلا فى الغرابة تحت ضرورة تقلبات الأحداث وضرورة تنميتها من أجل تطوير حبكة الرواية .. إن هذا تزييف، بل هو نوع من التخلى عن وظيفة الأدب الأساسية. ولعلنا نلاحظ التساهل فى التعامل مع الآداب العامة إلى حد انتشار البذاءة، ثم نصل إلى نوعية التجارب (المرغوبة = الشاذة) مثل ختان البنات واضطهاد الأقليات، وأحلام الهجرة، والتمرد على الخالق جل وعلا .. إنها المعزوفة المريضة التى تريد أن تنتزع لافتة "ديوان العرب" وهو منها براء. إن هؤلاء لا يكتبون لكى يقرأهم العرب، فعينهم شاخصة إلى مراكز النشر العالمية، وجوائز الغرب، وترجماته، ودعواته السخية، وهذا الغرب صاحب حاجة فى إشباع فكرته الراسخة عن بلادنا ومجتمعنا، فنحن- فى تصوره الاستعمارى- بلاد العجائب والغرائب، بلاد السحر والخرافة والتعاويذ،

بلاد الحاكم الإله أو الدكتاتور، بلاد الشائع وقهر الأنثى وقمع الآخر، إلى آخر هذه المنظومة التى تغذيها أشعار المرحلة ورواياتها، ثم لاتجد حرجا فى إدارة صراع عبثى عن حقها فى أن تكون ديوان العرب!!

إن النقد الأدبى – بكل الأسف – لا أقول إنه مقصر فى التصدى لهذه الموجة ومحاولة إعادة الإبداع الفنى إلى مساره الصحيح، لأن النقد متواطىء، إذ مهد وساند وزين لهذه الموجة المنحرفة بوظيفة الأدب، كان جيلنا يؤمن بأن الأدب رسالة، وأن الأدب قضية، وأن الأدب موقف، ولم يكن يهمل الأسس الجمالية بأى حال، وكان هذا اليقين الفكرى يتناغم مع أهداف المجتمع وطموحاته وتطلعه إلى بناء مستقبله، وكان هذا الايمان الفكرى يتسع لأهداف السياسة ويحتضن السياسين، أو يحتضنه السياسيون، الذين استقروا فى مستوى الزعامة .. ولم تكن هذه الزعامة تفضلا، بل كانت ثمرة الارتباط العضوى بكل شرايين المجتمع وخلايا فكره .. أما الآن .. فالصورة على خلاف هذا تماما فى كل الإتجاهات.

(البيان – الإماراتية–٥/١١/٢٠٠٠)

(أجرى الحوار: فتحى عامر)

◈◈◈◈

القطرة الثالثة :

هؤلاء وما يرفضون

بعض الشباب الذين أدرس لهم فى الجامعة ثقة عجيبة إن طه حسين كافر، وأنه أخطأ فيما كتب عن الشعر الجاهلى وأنه بهذا انحرف عن الدين الإسلامى، بل حاربه، وإنه تلميذ المشرقين ذوى الأهداف المعادية. هذه كلمات ضخمة وأحكام خطرة تصدر عن شباب لم يتجاوز العشرين من العمر، ولم يقرأ كتابا واحدا (كاملا) لطه حسين. حين يصدمنى هذا الانطلاق الواثق بغير أثاث، من شباب متحمس لدينه، فإننى أترك تفاصيل قضية طه حسين وما كتبه، لأتناقش مع هؤلاء الشباب، من منطلق دينى بحت الأساس الذى ينطلق منه، مرتكزا على أصول النقد

الأدبى فى الوقت نفسهن فأقول إن ما يردده الواحد منكم عن طه حسين، أو غيره (فقد لاحقت التهمة نفسها نجيب محفوظ أيضا) فإن هذا القول شهادة يسأل عنها أمام الله عز وجل، فأنت تحكم على من يعلن إسلامه بالكفر دون أن تكون متيقنا من كفره. أنت لم تقرأ طه حسين (والطريف العجيب أن أحد من هؤلاء لم يقاطعنى معلنا أنه قرأ طه حسين، أو نجيب محفوظ) لا تقل لى أن فلانا كتب عنه وأننى أثق فى هذا الفلان، لأن الشهادة بهذه الطريقة لا تصح. اقرأ طه حسين بنفسك ولنفسك ن فإذا اقتنعت أنه كما قيل لك، فأنت وشأنك، وتعال لنناقش أسباب اقتناعك، أما أن تقرأ عنوانا مستفزا فى صحيفة، أوكتابا وفضلا مما يكتب هذا أو ذاك مما يخصون أنفسهم بصفة " الإسلاميين" وتأتى أنت لتردد هذا لكى ترع نفسك وتهرب من بذل الجهد العلمى الذى تستدعيه قراءة هؤلاء الذين ترميهم بالمروق، فهذا انحراف عن معنى الثقافة، وعن أسس المنهج النقدى، وأولى خطواته "التوثيق" وهذا المصطلح يعنى ضرورة الإطلاع على " الأصل" وعدم قبول الوسيط، لأن هذا الوسيط يصدر عن رأيه الخاص، ويعبر عن حدود فهمه، وهذا ليس بملزم لك، فأنت مسؤول عن رأيك، وحدود فهمك الذى يتطلب أن تقرأ لنفسك، أن تقرأ طه حسين فى مؤلفات طه حسين وليس مؤلفات أنور الجندى أو غيره، ولايعنى هذا أن "الوسائط" مرفوعة من حيث هى مراجع للمعرفة واكتساب مزيد مكن الخبرة، ولكنها تأتى فى درجة تالية للاتصال بالأصل، بالنص موضوع القراءة، أو موضوع الاختلاف، تماما كما يقول الشاهد لقد رأيت بعينى وسمعت بأذنى، وليس لقد رأى فلان أو سمع، وأنا اصدقه، فهذا كما أنه لا يصح فى الإدلاء بالشهادة، لا يصح فى النقد "الأدبى" الذى يبدأ من علاقة وثيقة محيطة وخبيرة بالنص ذاته، وليس بما كتب الآخرون عنه، قبولا أو رفضا.

(الوطن- الكويت ١٣/١٢/١٩٨٤)

(أجرى الحوار خالد محمد عثمان)



القطرة الرابعة :

المصطلح النقدى

المصطلح في الدراسة الأدبية أو النقدية ضرورة، لأنه اختزال وتحديد لكثير من المعانى، ولأنه معيار، إنه مثل " البوصلة " بالنسبة للقبطان، يهتدى بها، ولكنه لا يبرزها للمسافرين، فإذا أسرف في الإشارة إليها، وأكثر من التلويح بها، فلهذا معنى أنه لا يعرف الطريق، أو إنه ليس موضوع ثقة ركابه الذين أسلموا قيادهم له. إن الإسراف فى التوكؤ على المصطلحات يؤدى إلى غياب شخصية الناقد، كما قد يعنى ادعاء المعرفة وسعة العلم، والمحصلة فى حالات كثيرة أن يتشابه النقد، وهذا جميعه ليس في صالح الإبداع، وليس فى صالح القراء، فدور الناقد ليس استعراض المعرفة، وليس إطلاق الأيمان الغليظة بأن ما يقوله هو الحق، ولكننا لا نراه كما يراه. وهذه " الأيمان الغليظة " هى ما قصدته أنت فى سؤالك أو تمهيدك للسؤال بقولك إن القارئ يشعر بالحيرة حين يقرأ رواية جميلة وغير معقدة، فيأتي النقد ليسئ إليها بأن يعزلها عن السياق السياسى والاجتماعى الذى أفرزها، ويحتشد الناقد بدوائر وأسهم وخطوط ومصطلحات يتعثر فيها القارئ ويتبدد فهمه الجمالى ووعيه الخاص حين يلج هذه المتاهة ! !

هنا أضيف، ولكى نجلو الفرق بين الوعى بالمصطلح، وإشهار المصطلح والوقوف خلفه وكأنه "متراس" يعترض سيولة الطريق: من حق الناقد أن تكون له ثقافته الخاصة، بل من واجبه، ومن حقه أن يلجأ إلى تطبيق منهج نقدى (أجنبى) على تطور نقدنا ذاتيا عبر العصور، بل إن هذا مهم في دعم وتقوية نقدنا، ولكن لنتذكر أننا نتعامل تجاريا مع كل أقطار العالم، ولكن هذا لم يؤد إلى إلغاء عملتنا المحلية (الوطنية) وهكذا يمكن أن نستوعب جوهر المنهج، دون أن نستسلم لتفاصيله الاصطلاحية التى تغرقنا في سيل من المصطلحات تفسد التلقى للأصل (العمل الإبداعى) كما تعوق التواصل مع النقد فى ذاته، فمثل هذا النقد المثقل بالأسهم والدوائر والخطوط يمكن أن يتلقى شئ من الدهشة، بل بالإعجاب أحيانا، ولكن المحصلة النهائية أنه لا يبقى منه فى ذهن القارئ أى شئ.

إن الناقد الواثق ليس بحاجة إلى أن يؤكد " ماركة " قميصه ! ! لقد عاش طه حسين وهيكل وزكى مبارك وغنيمى هلال ومندور .. عاشوا جميعا فى الغرب، وتفاعلوا – بدرجات متفاوتة – مع ثقافته، أو ثقافاته، واستثمروا مناهجه ومعارفه بدرجات متفاوتة كذلك، لكن أحدا منهم لم يرفع " لافتة "، ولم " يتترس " وراء منهج. هذا مؤشر على أن رفع اللافتات، والتترس وراء حواجز المناهج إعادة " تسميع " ما حفظوا، وهذا أحد دلائل الإسراف فى اللجوء إلى المصطلح.

(الأنباء – الكويتية ١٨ / ٨ / ١٩٩٧)

(أجرى الحوار مكتب الأنباء بالقاهرة)

◈◈◈◈

القطرة الخامسة :

الوطنية دين

يحرص الإسلام فى أسس عقيدته، وفى تشريعاته على وحدة الجماعة الإسلامية، وفى مذهب الإمام الشافعى أنه إذا حضر رجل صلاة الجماعة فاكتشف أن إمام الصلاة ممن لا يطمئن قلبه إلى إمامته ومع هذا ينبغى عليه أن يبقى فى مكانه من الصف، وأن يلتزم بوحدة الحركات من قيام وركوع وسجود، حفاظا على نسق الجماعة، وإقرارا بأهمية النظام. هذا ما يلتزم به المسلم الصالح المتأدب بأدب الإسلام، الواعى لرسالته التوحيدية العميقة تجاه فريضة تتكرر كل يوم. أقول هذا وقد استفز الضمير بما صنع بعض الفتية الأغرار فى مدينة بنى سويف إذا أفطروا وأعلنوا "يوم عيدهم" مخالفين قومهم فى مصر، متبعين توقيتا أعلن خارجها، فما فعله هؤلاء هو إسراف فى التنطع ورغبة فى إعلان الخلاف وكأنه مجد وشجاعة، وليس كسرا فى صلب إسلامهم، وانكسارا فى مشاعر قومهم، تجاه شعيرة تأتى فى العام مرة واحدة. ولقد احتفلت مناطق إسلامية بالعيد قبل مصر بيوم، ومناطق أخرى احتفلت بعدها بيوم كذلك، وأمر ظهور الهلال أو اختفائه يحسمه العلم ما دمنا نملك وسائله التى تتجاوز قدرة الحواس البشرية مدى ودقة، والمهم أن مثل هذا الاختلاف بين الأقطار الإسلامية لا يعد من قبيل الاختلاف الفكرى الدينى،

ومن ثم فإنه من الواجب أن يحافظ المسلم على موقعه فى صفوف وطنه حفاظا على وحدة الانتماء واستقرار السلام الاجتماعى. إن الدين ليس نقيضا للوطنية، والإيمان الدينى ليس نفيا للانتماء الوطنى، وهذا واضح تماما فى مشهد الهجرة النبوية الشريفة، فمحمد – صلوات الله عليه وسلامه وعليه – لم يغادر – مكة إلا تحت إكراه الاضطهاد، وقد التفت إلى مسقط رأسه بعد مبارحة مكة وقال عبارته المشهورة: أشهد أنك أحب أرض الله إلى، ولولا أن أهلك أخرجونى ما خرجت !!

هذا هو الانتماء الوطني والقومى يعمر قلب نبى الإسلام، وحنينه إلى مكة موطنه، ومثوى آبائه، لم يكن نقيضا أو قوة سلبية تؤثر فى نبوته أو دعوته.

ولقد كان للأنصار مع النبى موقف كاشف للمعنى فى هذا الاتجاه، أعقاب غزوة حنين، حين ظن بعض الأنصار أن الرسول – وقد آثر أهل مكة بأكثر الغنائم تأليفا لقلوبهم – بأنه سيعود إلى مكة، فأزعجهم هذا، حتى لقد عقد لهم – ﷺ – اجتماعا، قاصرا عليهم – أى الأنصار – وطمأنهم بأنه عائد معهم إلى المدينة، وقال عبارته المؤثرة الجميلة "أما يرضيكم أن يعود الناس بالشاه والبعير وتعودوا برسول الله إلى رحالكم؟".

لقد اطمأنوا الآن أن مدينتهم ستحافظ على أنها العاصمة والقائدة، وموطن الحكومة!! وإن مكانة مصر مكانة قيادة، وهذه القيادة حكم التاريخ والحضارة والبذل العلمى والجهادى وليس منحة من أحد، فكيف يغيب هذا المعنى الذى تمتزج فيه الوطنية بالدين، وكيف يغيب شعور التوحد فى عقيدة التوحيد، فيسقط هؤلاء المخدوعون بمعارفهم السطحية فى مثل هذا التناقض المفسد للدنيا والدين على السواء؟ .

(الأهرام ١٢ / ٤ / ١٩٩٢)

القطرة السادسة :

مدينة مزدوجة

د. محمد حسن عبدالله
٢/٥/٢٠٠٠

من كوة أتواق أتطلع

غالبت حساباتى .. مللى، لكن أسئلتى !!

من يملك أن يحبس رؤيا ؟

أول رؤياى سؤال يا قاهرتى :

مَنْ مقهورك ؟

زعموا أن غراباً سقط على حبلٍ فى جبلٍ .

كنتِ .

وفيك الحبل ، وفيك الجبل ، وفيك القهر ،

وفيكِ النجم ..

عشقت فيك هذا الازدواج

مدينةٌ أنتِ من ماء وحجر .

مدينةُ البشر

مدينةٌ من شاطئين : البشرِ والكدر

يمد حلك الغراب انداح سخام وشَّح وجه

القاهر، فازدوجت آلاؤه بالقهر والظفرْ

فيكِ لايصعبُ النُّعاس في مواجه الخطرْ

وفيكِ لايندر أن تستحيل الفراشاتُ

صقورًا

والجرادةُ ديناصورا

واليراعةُ القمرْ

وفيكِ لاتندلع النارُ من جحافل الشَّرَرْ.

ياقاهرتي أشتاقك في الغياب

أروم الخلاص منكِ في الحضورِ

ولا مفرْ

نفدت أخشاب الصلبان..

وتابوت أوزوريس مغروس في وحل الدلتا

يحلم بالهجرة إلى قانا أو جبل الشيخ..

تحول دونه رمالُ توشكا، وأوجاعُ المخاضة.

متى يطل وجهك الصريح ؟
يا مدينتى المزدوجة :

مدينة الأم تونيشيري التى يقسم الجميع
باسمها العظيم .
مدينة رادوبيس ، الزهرة المغروسة
فى الحمأ المسنون .

أنت نفرتيتى ذات الجيد .
وحتشبسوت ذات اللحية .
وأنت مارية أم إبراهيم التى
ضنوا بأن تكون أم المؤمنين !!

فيا لازواجك الباهر المعجز
فى أبو الهول الأنثى .
كنت سلة خبز العالم
غشى قمحيز ونهب الخبز .

زعموا ألّا خبز لديك
غشّى "أنكل سام" وأسقطنا من قعر السلة!!

وهناك في المعبد الجنائزيّ
هبط اللوتسُ والبَرْدِي من تاج رعمسيس
ليسدّا قعر السلة في مجرى النيل.

ومرايا وجهُك يا قاهرتي :
تتحاور، تتجاور، تتناظر حتى صديئت بدخان
يتصاعد من صدرٍ مسكون بالأوجاع.

عن عُرس قطر الندى سقطت أوراق التوت
وتجلّى خِزْيُ الخزينة.
واعتركت، واحترقت شجرُ الدر، وضَرَتُها
التي خلّفت اسمها في فنادق الخمسة النجوم
تسكرنا بحلوها، وهي أرملة مهجورة حزينة.

لكل ضرغام .. شاور
ولكل شاورٍ .. ضرغام
في كلّ نصرٍ .. ثغرةٌ
وفي كلّ ثغرة نصرٌ
ولكن الكريم .. لا يُضام .

عريشك الجديد ، ليلة عرسه روّى سيفه حتى
أدركه الجنون .

وحفيده الحالم بالنور في مرامه ليلك أهلكته
في هواك الديون .

وحفيد الحفيد حمل حقائبه على المحروسة ، ومضى
إلى قلب الليل .. يتحسّس ،

ونحن على لهب التجريب نتعثّر .. نتكسّر ،
لكن لم نجد الحكمة .
ليس لعشقنا لأحلام الشجاعة
وأيدي لي بفعلها النبيل ؟!

يا قاهرتى

أنتِ عباءة جدى

بالونة حفيدتى

لا أستغنى عن أمى التى ولدتنى فى زمان المدن.

لا أطالب بإلغاء أبى حتى لو كان سيد الرحيم

أما أنتِ يا قاهرةَ المعزِّ المذلِّ..

متى يلتئمُ ازدواجُك

وتنطوى صفحتُك المليو دراميةَ

ونؤسس ما بين عينيك مسرحا جديدا

اسمه الهواءُ الطلق ؟!

مثلت هذه القصيدة كلمة الافتتاح لمؤتمر القاهرة الأدبى الثانى

أ. للدكتور محمد حسن عبد الله بوصفه رئيسا للمؤتمر

رؤية ثانية

- الشهادة الرابعة : د. محمد حسن عبد الله أخلاقية الناقد والنقد

جمال الغيطانى

- ــــ الخامسة : رســــــالة

شعر : د. عبد الله العتيبى

- ــــ السادسة : مشاهد قصيرة مع ناقد نبيل

محمد العشــرى

- ــــ السابعة : الرجل /الجوهرة

د. نجدى إبراهيم

✦ ✦ ✦

- عنـــه (٣): كتابان ومؤلف

أ.د. أحمد مطلوب

(٤) : القراءة المعاصرة

د. مجدى توفيق

✦ ✦ ✦

- إليـــه (٢) : اللغة بين المغالاة والانقطاع **أ.د. توفيق الفيل**

✦ ✦ ✦

- قطـــــرات **أ.د. محمد حسن عبد الله**

* السابعة : الجدية ... والمتعة البصرية.
* الثامنة : طفولة الكتابة.
* التاسعة : الكتاب قبل الأخير.
* العاشرة : الأدب المصرى.
* الحادية عشرة : الجوائز المصرية .. والإستراتيجية الثقافية.



الشهادة الرابعة :

د. محمد حسن عبد الله

أخلاقية الناقد والنقد

جمال الغيطانى

عرفت الأستاذ، الناقد، الإنسان، محمد حسن عبد الله قبل أن ألقاه شخصيا عندما قرأت كتابه عن نجيب محفوظ ولفت نظرى قدرته على النفاذ إلى جوهر الرؤية الروحية الشاملة للروائى الكبير، هذه الرؤية التى ميزته عن غيره من الأدباء، وجعلته فى مقدمة الأدباء المعبرين عن الإنسان، أبرز الباحث والناقد جذور تلك الرؤية المستمدة من تكوين محفوظ الروحى، والإسلامى المركز والذى ينطلق منه إلى رؤية كونية شاملة.

ثم قرأت كتابه الجميل، العميق، عن الحب فى التراث العربى، ولخصوصية علاقتى بالأدب القديم لفت نظرى سعة إطلاعه عليه واستيعابه له، وقدرته على تقديمه بيسر إلى القراء والباحثين .

إلى أن تعرفت به شخصيا فى بداية الثمانينيات، وعندئذ أدركت أن هذا الصفاء الجميل، وذلك العمق الأصيل الذى يتجسد فى كتابته ينبعان من إنسان مرهف الحس، إنسانى النظرة، واسع المعرفة بغير ادعاء أوتحذلق، جامع لفرادة القديم ونفاسته ورؤية الجديد، إلى جانب حس أخلاقى رفيع، يبدوجليا فى علاقته بالبشر، وفى كتاباته، سواء كانت أبحاثا علمية فى الجامعة أودراسات أدبية لجمهور القراء، أومتابعات نقدية تطبيقية يتابع من خلالها الأعمال الأدبية بالتقييم والنقد، النقد العميق، الجاد، الذى يهدف إلى إبراز جماليات العمل، أومثالبه، بدون حدة أوقسوة، وبدون غموض ناتج عن إدعاء الإحاطة بمناهج حديثة كما نلحظ ذلك فى كثير من الكتابات النقدية العربية المعاصرة .

الدكتور محمد حسن عبد الله تلميذ مخلص للأساتذة الكبار، طه حسين وأحمد

أمين وأمين الخولى، أولئك الذين درسوا بعمق فأخرجوا إلى الناس كتاباتهم بيسر وبدون إدعاء. لا يكتب إلا ما يثيره ويحرك ذائقته الأدبية، فوجئت بنفاذه إلى ما أكتب وإحاطته بدقائقه، عندما قرأت دراسته القيمة عن "رسالة فى الصبابة والوجد" المنشورة فى مجلة البيان الكويتية، ثم توالت دراساته عن أعمالى التى صرت فيما تلى ذلك، والكاتب المبدع عندما يقرأ نصا نقديا عن عمل له، يدرك على الفور مقدار نفاذ الناقد إلى العمل، وفهمه له بقدر ما ينير الناقد جوانب غامضة للقارئ، بقدر ما يكشف للكاتب جوانب فى إبداعه ربما لاتكون ماثلة فى وعى الكاتب عند إبداعه لما كتب، ولقد أفدت مما كتبه عنى الدكتور محمد حسن عبد الله، خاصة أنه مستوعب، مطلع للمصادر القديمة التى ألم بها، والأساليب المهجورة التى أحاول التواصل معها فى السرد، والإفادة منها فى إثراء أساليب التعبير فى القص .

الحديث عن الإنسان الدكتور محمد حسن عبد الله يتعدد فى اتجاهات شتى منها إخلاصه لقيم الصداقة والوفاء الجميل، وإنسانيته الفياضة، ورقته، كذلك حبه للحياة وتذوقه للجمال فى شتى مكامنه، أيضا نزاهته الأخلاقية والتى تتصل بما يكتب اتصالا وثيقا.

أما الجانب الذى لم يعرفه عنه محبوه، فهوالشعر، بعد سنوات عديدة من اتصال علاقتنا، فوجئت به يطرق بابى ليلة التاسع من مايو، اليوم الذى وفدت فيه إلى الدنيا، وإلى جانب باقة الورد التى حملها بمحبة، قدم إلى قصيدة جميلة أهداها إلىّ، وإنها لفرصة سانحة، ليس للكشف عن موهبة شعرية كامنة لم تذع ولم يعرف عنها حتى المقربون منه، إنما لكى أنشر هذه القصيدة الجميلة التى أعتز بها كثيرا وأحتفظ بها فى حافظة ذاكرتى :

إلى جمال الغيطانى

ليس ينسى النسر أنه نسر

ولا السنديان أنه مارد الجنان

وضمير الورود بالعطر يسخو

ويطيب الندى على الأقحوان

وتفيض الأفلاك بالنغم العذب

فإذا الوجد شيمة الأكوان

والصبايا الملاح قد حَفَزَتْها

للهوى الممراح آى البيان

يا صديقى. . وأنت خير صديق

فى الزمان الضنين بالشجعان

أنت رأى، والرأى جيش عتيد

أنت فن، والفن ليس بفان

مبدع أنت صانع لوجود

مستحيل يفيض بالإتقان

وشخوص تقول سحر المعانى

وقلوب تمور بالأشجان

وبيان من كل قول حكيم

وجديد يفض ختم الزمان

بك يغنى الوجود والصدق والحب

ويرضى الهوى، وترضى الأمانى(*)

(*) يذكر من أمر هذه القصيدة أن أديبنا الكبير جمال الغيطانى كتب فى صفحة "يوميات الأخبار" ذلك اليوم أنه لم يحتفل قبل بعيد ميلاده، فما كان من صديقه الدكتور إلاّ أن خط هذه القصيدة بيده على الفور ارتجالاً، وذهب بها إليه فى بيته، محتفلاً بميلاده.

الشهادة الخامسة

رســـالــة

مهداة للأخ الصديق

الدكتور محمد حسن عبد الله

شعر: د. عبد الله العتيـــــبى

أخى وصديقى ....

وأفق شروقى

وأصدق نجم أضاء طريقى

لك الحب من غير حد

لك الشوق من غير حد

لك الغيم فى مقلتى دمعة

وخارطة القلب للدمع خد

وبعد. . .

لقد فضح البوح رمزى

كما كشف النثر عجزى

فصرت إلى الشعر علّى به أحسن القول عنك

فهل أستطيـــــــــــــع ...؟

ومن يستطيـــــــــــــع ...؟

فمن يجمع العمر فى لحظتين ...؟

ومن يسكب النهر فى قطرتين ...؟

ومـــــن يحجب البـــدر فــــى داره

وقـــد بـــات فى كل عين سنـــــاه. . ؟

أخي وصديقي. ..

حديثي عنك

حديث عن العمر في مبتداه. ..

وأنت تقاسمني والصحاب في كسرة

العشق للحظة المبتغاة

أخي وصديقي. . .

حديثي عنك

حديثي عن الصحب والدرب

والحب والرابطة

وعن نجمة من حدود الشتاء

إلى دفء أحلامنا هابطة

وعن فتية ابحروا كالرياح

إلى شاطئ أبحرت ضفتاه

أخي وصديقي. . .

حديثي عنك . .

حديثي عن " صقر " (*) خلف الستارة ...

وهويفتش من خلف أوجهنا المستعارة

عن الصدق واللحظة المستثارة

لندرك أن جميع الخطى

تحيد عن الدرب وهي تراه. .

(*) صقر الرشود

أخي وصديقى . . .

حديثى عنك

حديثى عن الجامعة

وعن ومضة غزلت شوقنا

وعادت لنا نجمة ساطعة

وعن نخلة الحب لما دنت

لنقطف أثمارها اليانعة

فما أنكرت نخلة ظلها

ولا أنكر التمر نهرا سقاه

أخي وصديقى . . .

وأنت تسافر منا لنا

متى جدّل القلب شوق السنين

وسدّ مراياك غيم الحنين

متى حن نجم إلى أفقه

وحن فؤاد إلى عشقه

ستلقى ضلوع المحبين نهرا

بزهر المنى أينعت ضفتاه

أخي وصديقى. ..

وأفق شروقى

وأصدق نجم أضاء طريقى

لك الحب والشوق

فى الابتدا

وفى الانتهاء

الشهادة السادسة

مشاهد قصيرة مع ناقد نبيل

محمد العشرى

(١)

أكثر من ثمانية أعوام من عمر الكتابة منذ أن تركت الريشة واللوحة واتجهت كُلية إلي الكتابة ولم أكن قد تعرفت على الدكتور محمد حسن عبد الله من قبل وجهاً لوجه، ولكننى كنت أقرأ له من حين لآخر، وتمنيت يوماً أن ألتقي به، وزاد من ذلك الأمل صدور روايتى الأولى "غادة الأساطير الحالمة"، التي أُهديتها لمن أعرف من النقاد ولمن لا أعرف، لكنه استمر حاضراً في ذهني، حاولت أن أجده لأعطيه نسخة لما له من قدر في الحياة النقدية المعاصرة، ولما سمعت به ولمسته من خلال كتاباته ذات النظرة والتحليل الموضوعي وتحمسه لكل ما يمس الحياة الشرقية والعربية بوجه خاص، ذلك الجو الأسطورى الذى أهتم به في قصصى ورواياتى، لكنني أرجئت الأمر إلى وقت آخر، وفضلت أن أتركه للمصادفة ليتم التعارف بشكل طبيعى.

(٢)

وبينما كنت في طريقى للمرة الأولى إلى نادى القصة لاعطاء روايتي إلي المسئول عن تنظيم الندوات الأديب عبد الرحمن شلش – رحمه الله – وحين عرفته بنفسى، وقف متأملاً، نادى على الأديب محمد الشرقاوى من حجرة جانبيه وعرفه بى، حينئذ أخرج الشرقاوى ورقة من جيبه وأعطاها لى، ففتحتها وقرأتها، فإذا باسمي مكتوب بها، وقفت أنظر إليه وإلى الورقة، وعلى وجهى علامة تعجب. ولما تنبه إلى استفهامى جذبنى من يدى إلى الداخل قائلا: "الذى كتب اسمك فى هذه الورقة هو الدكتور محمد حسن عبد الله، وقد أوصانى أن أستدل على تليفونك من الذين يحضرون ندوات النادي"، وحين ازددت حيرة واستفهاماً أضاف: "إنه موجود الآن بالداخل، فاذهب إليه وعرفه بنفسك".

(٣)

كان ناقدنا يجلس مع مجموعة من الكُتاب والنقاد فاقتربت منه، أخرجت نسخة من الرواية وشرعت في كتابة إهداء عليها، فقال: "لقد حصلت عليها وقرأتها فشرعت فى البحث عنك فأعط النسخة لشخص آخر".

حين سمعت منه ذلك ازداد وجهي احمراراً وابتسمت فرحاً، وهناك في خلفية المشهد رأيت ما كنت أقرأ عنه وأنا في قريتى عن تحمس ناقد كبير إلي كاتب شاب في بداية حياته الأدبية فيأخذ بيده ويقدمه إلي الحياة الثقافية داعماً وناصحاً وموجهاً.

أعطاني تليفونه وأخبرنى أن أتصل به في الغد، فشكرته وانصرفت وجناحان رُكِبا في ذراعيى من تلك المقابلة التي تمت وحدها دون ترتيب، والتي أضفت على ليلتي تلك بهجة، ونشوة، وإحساساً بأن ما أكتبه له قيمة، وصدى عند ناقد كبير في منـــزلة الدكتور محمد حسن عبد الله .

(٤)

فى اليوم التالى أخبرنى أنه قد رتب لقاءً حول روايتى في القناة السابعة بالمنيا. وعندما التقيت به في محطة مصر في اليوم الذي حدده لي، وجدته وقد رتب أمور السفر وحجز التذاكر بنفسه لي وللمسافرين معنا، صاحب الرواية الرائعة "فرس النبى" الأديب نبيل عبد الحميد والأديب الشاب إيهاب فاروق حسنى لمناقشة أعمالهما في نفس اليوم، وكنت حتى ذلك الوقت لم أسأله عن رأيه في "غادة الأساطير الحالمة" لأننى استشعرت أنه لمس خطوطاً بارزة فيها ولابد أنه سوف يخلدها أمام الكاميرا. وكان القطار في رحلته بطيئاً، ذلك البطء المحبب إلي الروح حين تسافر مع رفيق نبيل فى جوحالم، فتحملك القضبان وتدفعك إلي السحاب لتسافر بدون تعب أوضجيج أوصخب يخرجك عن هدوئك واستمتاعك بالأرض الخضراء وهى تلتف حولك وتشتبك بذيل القطار، محاولة أن تستبقيك فى ضيافتها أطول وقت ممكن.

(٥)

فى المقهى المواجه لمحطة القطار بالمنيا جلسنا بصحبة معد البرنامج الأستاذ علاء فؤاد، بدأ الدكتور محمد حسن عبد الله فى الحديث عن روايتى بشكل أدهشنى وأصابنى بًالزهو، ثم تنبه فجأة أنه قد تحدث كثيراً عنها فقال: "يكفى هذا، سوف تسمع ما كتبته أمام الكاميرا" .

(٦)

أنهينا التسجيل واتجهنا إلى القطار وكان على وشك أن يدخل المحطة، صعدنا وجلسنا ثم وجدناه يسارع إلى قطع التذاكر مرة أخرى، انتبهنا نحن الثلاثة إلي أن الكرم أصبح طائياً أكثر من اللازم، فجمعنا ثمن التذاكر، أردنا أن نعطيها له، لكنه رفض بإصرار وحزم أخجلنا.

(٧)

مر أسبوع، وعند أول اتصال لى به أخبرنى أنه قد رتب إلى حلقة أخرى في الإذاعة ودعانى إليها، وهناك أمام الميكروفون أعلن عن قصة التقائى به، وكيف أنه قد بحث عنى، وأنه دعانى إلى تلك الحلقة، لما لمسه فى الرواية من أصالة وتمسك بالجو العربي الأصيل ودعا إلى الاستفادة منها ومناقشتها بشكل موسع .ثم دعانى بعد ذلك إلى صالونه الشهرى الذى يقيمه فى بيته فلمست عن قرب تلك المسألة الطائية المتأصلة فيه.

(٨)

فى الحقيقة الذي يدعونى إلى سرد تلك الوقائع أننى قبل اهتمامه وحفاوته بى، كانت لي نظرة مختلفة إلى النقد، وكان عندي تساؤل دائم إلى النقاد يلح علىَّ حول عدم اهتمامهم بما يُكتب وبصفة خاصة ما يبدعه جيل الشباب، فقلما تجد ناقداً جاداً يبحث عن عمل ويتحدث عنه أو يبحث عن صاحبه بكل ذلك الحب الذى أثرنى وغير من نظرتى إلى النقد والنقاد .

(٩)

البدايات دائماً هى التى تخلق حباً لا يفتر .. فشكراً على علاماتك فى قلبى.

الشهادة السابعة

الرجل /الجوهرة

د. نجدى إبراهيم

عرفت الأستاذ الدكتور في عام ١٩٩٠. جاء ناقدا في ندوة لكتاب جديد (مجموعة قصص قصيرة) بقصر ثقافة الفيوم. على مدى قرابة أربع ساعات تحدث الأستاذ مشرحا للعمل لغويا وفنيا وأدار حوارا جادا مع جمهور الصالة من الحضور، لم يبخل بشرح في اللغة أوخبرة في تركيب الجملة ؛ أوتوضيح أسس النقد – ماذا تكتب وكيف تكتب – وشرح طرق الحكي المختلفة في القصة القصيرة والرواية .

مضت سنوات على هذا الحدث ومازال أعضاء نادي أدب قصر ثقافة الفيوم يذكرون فضله في لفت أنظارهم إلى كتب ومراجع وأسماء في الأدب استفادوا منها بحق وكشف لهم زيف آخرين أصحاب [أكليشيهات] جاهزة يحتملها كل نص دون أن يكلفوا أنفسهم عناء قراءة عمل دعوا لمناقشته بأجر مدفوع، والغريب أن لهم وجود دائم – بكل أسف – في مؤتمرات الهيئة وقصور الثقافة بوصفهم نقاد.

هذا هوالدرس الأول لي من الأستاذ ثم عرفته أكثر أوقل سعيت لمعرفته ... عن طريق المعرفة الشخصية وقراءة كتبه، فهالني أن هذا الرجل المتواضع الباسط علمه ومعرفته وتجربته ومكتبته

في منزله لكل من يطلب المعرفة .

هوموهبة مكتملة في القصة القصيرة، فهوالفائز بالجائزة الأولى للقصة القصيرة على أكثر من ستمائة وخمسين متسابقا عام ١٩٥٨ وعمره وقتها – الرابعة والعشرين – وتكتمل أدواته الفنية فينال الجائزة الأولى للرواية عام ١٩٦٤ والميدالية الذهبية من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، ومحكميه "د.محمد مندور الناقد الكبير، والدكتورة/سهير القلماوي وعبد الحميد يونس" .

ويستمر إنتاجه في القصة القصيرة منشورا بداية من "سطوحي"– مجلة

التحرير عام ١٩٥٨ حتى عام ١٩٨٦ في أغلب المجلات والجرائد المصرية والعربية – ثم تتوالى دراسات الناقد المتابع لكل أنواع المعرفة فيكتب عن نجيب محفوظ وأزعم أنه بدون قراءة ما كتب "محمد حسن عبد الله" عن نجيب لن تفهم عالم نجيب وفكره .

ويصدر واحد من أروع وأعظم الكتب في موضوعه وهوالحب في التراث العربي، محللا موثقا دارسا شارحا ما غاب عن الكثيرين من أهل الثقافة والأدب، ويكتب سيرة "عز الدين عبد السلام" فنعرف فضل الرجل ونعتز به، ويكتب في النقد والبلاغة مع الدكتور محمد زكي العشماوى، والأدب وروح العصر مع الدكتور عبده بدوى .

وكتابه الجميل عن كليوباترا من زاوية جديدة تماما، ومع ذلك يظل الإبداع الفني في القصة والرواية حلمه حتى أنه يعتبره الأصل وكل ما كتب وانتج في فروع الآداب المختلفة – نقد – مسرح – شعر – تراث – عمله بالجامعة؛ كلها تدخل تحت كلمة الفرع،

قالها بتأثر لي [إننى تركت الأصل واتجهت إلى الفرع، الفن قدر غلاب يعاودني دائما].

وذلك يفسر فرحته بالمشاركة والنقد لأعمال الشباب في القصة والرواية (عشرات من الحلقات الإذاعية والتليفزيونية عن كتاب لا يعرفهم ولم يلتق بهم). إنها روح الأستاذ وحب العطاء والرغبة حسب نص كلامه

علينا أن نساعد الشباب بكل الطرق لا يمكن أن يكون الإبداع ملكا فقط لمن ساعدتهم الظروف في الظهور والتواجد على الساحة والتاريخ علمنا أن الحضارات تقوم وتنمو على صراع الأفكار .

لكل مبدع عمر في الإبداع وفكر يدور حوله، وعليه لابد من تنوع الأفكار وحماية الإبداع الأدبي بكل أشكاله.

ولأن الأستاذ واضح الأفكار ويطبق قناعاته على نفسه جر على نفسه مشاكل لا حصر لها مع الفاشلين والحاقدين، ولأنه لا يداري الرأي.

ومن أطرف ما تعرض له وهو أستاذ ورئيس قسم في كلية (غير كلية دار العلوم) إنه أعلن رأيا علميا موثقا، فتعاون أساتذة – بكل أسف – وأشخاص هو ساعدهم ووقف بجانبهم، لكنهم حقدوا ولم يقدروا. فحرفوا الرأي بجهل أو عن قصد وشهدوا على التحريف وعبث ما بعده؛ مثل ما حدث تماما مع طه حسين، وعلي عبد الرازق، لم تناقش أفكارهم بشكل علمي ولكن الهجوم فقط لأنهم يعرفون أن قامتهم العلمية لن تصل إلى قامة محمد حسن عبد الله أو طه حسين أو علي عبد الرازق .

والإثبات سهل أن نحتكم إلى كتب الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله ومؤلفاته، وواقع معاش أن كل من عمل مع الدكتور محمد حسن عبد الله ناله الخير منه على شكل من الأشكال حتى موقع العمل نفسه

يشهد بنشاطه، وما من موقع عمل به الأستاذ إلا لمع بالأفكار والنشاط وتشهد ندواته وضيوفه الكبار من النجوم ومؤتمراته التي يديرها بجدارة .

والغريب أنه خارج مصر معروف القيمة والقدر لعلمه فتأتي الدعوات من خارج بلده وقليلا ما يذكر في بلده .. مصر.

من آراء الأستاذ المعلنة والمكتوبة والتي جرت عليه ما هو في غنى عنه لو احتفظ بها لنفسه أولم يعلنها ...

– يقول ..

لا يمكن أن تتقدم حياتنا إذا استمرت طريقتنا في إنتاج ما سبق إنتاجه – لابد من استيعاب الماضي والبناء عليه، أما الاستخفاف بكتابات الآخرين ورفض محاورة الأفكار وتجاهل كل فكرة سابقة، أين الإيمان بالحق العام في تجلية الفكر وإنارة جميع الجوانب .

ومثالنا على ذلك الصمت الغريب الذي يلاحق المؤلفات الجادة حين يكون أصحابها في غير مواقع التأثير أو تبادل المنافع .

[تذكر حركة النقد الآن فتعرف خطورة هذا الرأي على صاحبه.]

لكن الرأي يتسق وإيمان الأستاذ بأن الفن والأدب أخطر ما يشكل نفس الإنسان ووجه الخطر أنه يتسلل إلى الأعماق في خفية من رقابة العقل الواعي .

وهو أستاذ في كلية التربية

يعلن :

أن كليات التربية تنطوي على صراعات معلنة بين التربيون والأكادميون ..

يقول التربويون: نحن أساس الدراسة وجوهرها انظروا عنوان الكلية .

يقول الأكاديميون : انتم تعلمون الطالب كيف يقول ؟

ولكن ما أهمية ذلك إن لم يكن يعرف ماذا يقول ؟

وعليه يغالط التربيون في قراءة لوائح كليات التربية التي تحدد نسبة المواد التربوية بثلث المقررات والحقيقة أنها تتحايل لتتجاوز نصف المقررات .

هذا الرأي على صدقه لم يناقش رغم أنه لصالح الوطن وجر على الأستاذ مواقف غاية في الصعوبة فيما بعد .

ونكتشف لماذا لم تأخذ كتبه حقها من النقد عندما نقرأ له؟

ويعلن الأستاذ .

ونحب أن نقرر مبدئيا – من الوجهة العلمية – أنه لا عيب مطلقا في نقد الآراء ووزن الأفكار وتحليل الاتجاهات بل أن هذا واجب على من يستطيع، وضروري لبث الحيوية وتصحيح المسار وتنوير الأفكار، سواء حدث هذا في عصر المؤلف وأثناء حياته أو بعد رحيله، وسواء حدث هذا للمرة الأولى أو المرة المائة، مادام هذا النقد أو التحليل أو التنوير يكشف من جديد غير معلوم للمهتمين بمثل هذه الأمور .

ولكن هناك مسألة لا تقل أهمية عن إقرار هذا المبدأ، وهي أن يكون الناقد في مستوى الكاتب، يملك أدواته ومعارفه، إن لم يتفوق عليه، وأن يتصل بالعادة المنقودة بشكل مباشر وصحيح، أي لا ينقل عن الآخرين، أو يعتمد على السماع، أو الرأى الشائع، ولا ينحاز في قراءته للآثار المفقودة بالتأويل

المتعسف، أو التشكيك المتحامل .

ماذا نفيد من حملات التشكيك والهدم لهذا المفكر أو ذاك الأديب؟

ولنسأل أنفسنا سؤالا آخر: ألم نستفد من هذا المفكر مطلقا؟

أليست له أفكار صائبة وعظيمة يمكن أن نبرزها أيضا لتتقدم بها أمتنا خطوة إلى الأمام؟

ثم أخيرا: ماذا أضاف المتشككون المتحمسون في النقد وفضيلة البحث عن الحقيقة؟

هذه شهادة قصدت بها إلقاء الضوء على زاوية واحدة فقط من زوايا جوهرة الأدب والنقد أستاذنا الدكتور محمد حسن عبد الله ليتضح منها لماذا تنطفئ النجوم عندنا وتلمع ويحج لها من خارج الوطن لكن الأمر لا يخلوا من نقطة ضوء. ويكفى الأستاذ من يسعى إليه من محبيه ومريديه ممن يعرفوا فضله ويقدروا قيمته الأدبية وازعم أن هذا التقدير ابقي وأشرف له من التقدير القادم من المصالح الحكومية والممنوح أصلا لمصالح أعرف انه يترفع عنها .

(يرجى العودة لقائمة مؤلفات الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله).

كتابان ومؤلف

ا.د. أحمد مطلوب

أما الكتابان فهما "الواقعية فى الرواية العربية" و"الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ"، وأما المؤلف فهو الأديب الناقد الدكتور محمد حسن عبد الله. وموضوع الكتاب الأول من القضايا المهمة التى تشغل الأدباء والنقاد العرب فى هذه الأيام كما شغلت الأوربيين منذ سنوات بعيدة حينما ثار بعض النقاد على المذاهب الأدبية السائدة فى القرن التاسع عشر واندفعوا إلى تبنى الواقعية والطبيعية. واشتهرت فى ذلك الوقت كتاب اتخذوا من هذين الاتجاهين سبيلا مثل ستندال وبلزاك وفلوبير وإميل زولا ودى موباسان ووجهت الثورة فى روسية الأدب توجيها جديدا وتحولت الواقعية الأوربية إلى " الواقعية الاشتراكية " وكان لأفكار كارل ماركس وانجلز اثر فى ظهورها، وقد تبلورت عند لينين الذى لأى أن الفن سلاح فى الكفاح الطبقى ولابد من استخدامه فى إحداث الثورة، وأن الحقيقة والحرية أمران لا يستطيع الفنان العثور عليهما إلا حين يكون عضوا فى الحزب أومعه، وإن الفن يعكس الحقيقة الاجتماعية وهوثروة يجب أن يقدم للطبقة العاملة ويجب أن يكون فى خدمة الاشتراكية وأهدافها.

وحينما قامت الثورة فى الصيف حمل رجالها هذه الفكرة وطبقوها تطبيقا دقيقا، وفى ذلك قال ماوتسى تونغ: إن كل ثقافة أوكل أدب وفن فى عالمنا اليوم يتبع طبقة معينة وخطا سياسيا معينا، وليس هناك فى الواقع فن من أجل الفن أوفن فوق الطبقات أوفن مواز للسياسة أومستقل عنها. والأدب والفن البروليتاريان يشكلان جزءا من كل القضية الثورية البروليتارية، وهما كما قال لينين: "ترس ومسمار لولبى فى كل الماكنة الثورية". وإن أدبنا وفننا يجب أن يستهدفا خدمة الجماهير العريضة من أجل الشعب وفى مقدمتهم العمال والفلاحون والجنود بحيث

يبدعان لأجل العمال والفلاحين والجنود وينتفع بهما العمال والفلاحون والجنود. وتحدث ماوتسي عن معيار النقد الأدبي وقال بأن هناك معيارين للنقد الأدبي والفنى: أحدهما المعيار السياسى والأخر المعيار الفنى. وطالب بالوحدة بين السياسة والفن، والوحدة بين المحتوى والشكل أى الوحدة بين المحتوى السياسى الثورى وبين أعلى مستوى ممكن من الشكل الفنى.

ولم يبق هذا الاتجاه محصورا فى الدول الشيوعية بل تجاوزها إلى البلدان الرأسمالية فظهرت بوادره فى إنكلترة بصورة واضحة بعد عام ١٩٣٠ وأخذ بعض النقاد والأدباء الإنكليز بهذا اللون. وتجلى فى أمريك فى هذه الفترة أيضا حينما بدأ ما يكل جولد يحرر مجلة الجماهير الجديدة سنة١٩٢٨، وحاول جوزيف فريمان فى "نداءات أكتوبر" و"الأدب البروليتارى" أن يجعل النقد الماركسى مقبولا، ثم اصبح له كتاب كبار ومحررون فى الصحف الكبرى يروجون له وينقدون الآثار الأدبية فى ضوئه.

وتأثر العرب بهذا اللون من النقد وصار بعض الكتاب ينادى بربط النقد بالسياسة والواقع الاجتماعى الذي يحياه الأديب، ودعا الدكتور محمد مندور إلى منهج جديد فى النقد سماه "النقد الأيدلوجى". ومعظم الذين تبنوا هذا الاتجاه يفهمون الواقعية على أنها "الواقعية الاشتراكية" التى يدعو إليها الماركسيون لا للواقعية أو الطبيعية التى ظهرت فى أوربة أكثر من قرن. ولذلك لا يقبلون أى لون من الواقعية أو الاشتراكية ما لم تكن قائمة على أسس ماركسية لينينية، ومن هنا كان الصراع بينهم وبين الذين ينادون بالواقعية على أساس اجتماعي لا يرتبط بالمادية الجدلية ورفضوا كل الأعمال الأدبية البعيدة عن عقيدتهم أو التى لا ترتبط بها ارتباطا وثيقا، ووصفوا أصحابها بشتى النعوت مما أثار النقاد الآخرين فهاجموهم وفندوا دعواهم، قال (ج. أننكوف) إن الواقعية الاشتراكية ليست إلا طبيعة فوتوغرافية وإيديولوجية تهدف – إذ تفصل الأشياء – إلى غاية واحدة هي تثبيت أو أمر المكتب السياسي، وأنها تفسد الفن والأدب والنقد لأنها لا تخرج عما يرسمه المسؤولون فى الحزب أو لجنته المركزية. ووقف المرحوم العقاد بوجه الفكرة الاشتراكية التى تحرم الأديب أن يكتب حرفا لانتهى إلى لقمة خبزا أو إلى تسجيل حرب الطبقات ونظم الاجتماع.

والدكتور محمد حسن عبد الله حينما تحدث عن "الواقعية فى الرواية العربية" لم يقصد معناها الضيق وإنما نظر إليها نظرة شاملة تقوم على تطور المصطلح ولذلك رفض القول بالمصطلح الجامد وقبله فى معناه العام ناميا ومتجددا، وحسنا فعل، وإلا انهدم بناء بحثه كله لأن الذين تحدث عنهم لم يكونوا جميعا من دعاة "الواقعية الاشتراكية" بل من الذين عالجوا واقع مجتمعهم فى ضوء النظرة الإنسانية الواسعة. ومن هنا وفق فى دراسته العميقة كل التوفيق وأظهر أبعاد الواقعية فى الرواية العربية منذ عهدها المبكر إلى عام ١٩٥٢، وهو العام الذى قامت فيه ثورة مصر العربية.

"وكتاب الواقعية فى الرواية العربية" فى ثلاثة أقسام، اتخذ الأول منها "تأصيل الواقعية" هدفا ليوضح عصر الواقعية ومكونات الفلسفية والعلمية الاشتراكية وقضاياها، وقد وقف المؤلف طويلا عند آراء الأوربيين فى هذا المذهب ولا سيما سان سيمون الذى حاول أتباعه تحقيق دعوته فى مصر وكانوا وراء افتتاح بعض المدارس العلمية والفنية، وكارل ماركس الذى كان خاتمة المطاف فى إقامة هذا المذهب. وتتضح فى هذا القسم النظرة الشاملة لكل ما يتصل بالموضوع، ورصد الواقعية منذ نشأتها حتى نضجها واكتمالها على يد الواقعيين الاشتراكيين.

وتحدث القسم الثانى عن البواكير والحركة المؤسسة للواقعية، وكان الفصل الأول منه تبيانا للبيئة العامة والواقع المصرى وما اعتملت فيه من حركات إصلاحية تهدف إلى تطويره. وكان للآراء الجريئة والمواقف الصلبة التى وقفها الأدباء والمفكرون أثر عظيم فى هذا التطور الذى أثمر خير الثمرات. والفصل الثانى عن ثمرة البيئة الأدبية التى بشرت بالرواية الواقعية، وفيه كان الحديث عن المضمون الاجتماعى للمقامات الحديثة، والوقفة الطويلة عند "ليالى الروح الحائر" لمحمد لطفى جمعه التى لم يعرض لها أحد من الباحثين بدراسة تفصيلية ولم يصنفها الدارسون لفن الرواية ولم ينقدها المتعرضون لفن المقامة. وقد أحسن المؤلف حينما وقف طويلا عند هذه المقامة عارضا ومحللا وناقدا، وانتهى إلى أنها أدخل فى باب التأملات والخواطر، وهى تأملات متشائمة وخواطر حزينة بائسة. ثم الحديث عن

الملامح الواقعية فى الرواية الرومانسية التى سبقت المذاهب الأخرى فى مصر، وكانت "زينب" للدكتور محمد حسين هيكل علامة على مرحلة واتجاه لأنها جعلت الحياة المصرية فى أبرز قطاعاتها وأشملها وهو القطاع الريفى مجالا لاهتمامها وإن غلب الطابع الرومانسي عليها. وكان للرواية التاريخية وتنظيرها بالواقع نصيب فى هذا الفصل الذى يدل على توسع المؤلف فى تفسير المفهوم المذهبى للواقعية. وكان الفصل الثالث عن الحركة الواقعية الأولى، وقد بدت واضحة فى محاولة مبكرة قام بها محمد لطفى جمعه حين دعا إلى رفض العزلة والتخيل واعتناق الملاحظة ومعايشة التجربة فى مقدمة روايته "فى وادى الهموم". وسرت هذه النغمة بين الكتاب والتزمها بعضهم، وقد تجلت بوضوح فى مقدمة عيسى عبيد لمجموعته القصصية "إحسان هانم" وفى غيرها من المقالات والروايات التى اتخذت بيئة مصر وواقعها ميدانا لتصوير ما كان يعانيه الشعب من آلام.

أما القسم الثالث فهو مرحلة الازدهار، وهى أهم مرحلة عالجها المؤلف، وذلك أن الحياة تغيرت كثيرا بعد عام ١٩٣٠ وشهدت مصر والعالم أحداثا جساما كان لها أبلغ الأثر فى الأدباء والمفكرين. وفى هذا القسم رصد أسلوبين من أساليب الواقعية هما: الواقعية التسجيلية التى تهتم بالرصد المباشر للتجربة وبالحرية المادية المنظر، والآخر الواقعية التحليلية. وهذا التقسيم يدل دلالة عميقة على إدراكه لتطور المصطلح وتمسكه بالأساس الفنى الذى هو سمة الكتاب قبل سمتهم السياسية أو موقفهم الاجتماعي. وفى هذين القسمين أو الفصلين حديث عن أشهر الكتاب الذين ضمهم المؤلف إلى هذين الاتجاهين كتوفيق الحكيم وطه حسين وعبد الحميد جودة السحار وعبد الرحمن الشرقاوى ومحمود تيمور وعادل كامل ويحيى حقى وأحمد زكى مخلوف، وفيهما إظهار للواقعية فى رواياتها وتحليلها ونقدها.

والفصل الثالث من هذا القسم عن "نجيب محفوظ والواقعية" وهو فصل حافل بالتحليل والنقد بالرغم من تواضع المؤلف وقوله بأنه ليس كشفا وتتبعا مستقصيا للملامح والعناصر الواقعية فى أدب نجيب محفوظ لسببين لا يخلوان من قبول :

أولهما : أن هذا الكاتب لا يزال يوالى نتاجه مجربا فى الأسلوب والتكنيك بل يوشك أن يعاكس فكريا – فى آثاره الأخيرة – ما بشر به فى البداية، تواكب رواياته فى حدود المحاولة القاصرة والاستنتاج غير الدقيق ..

وثانيهما: أن هذه الدراسة من الخير لها أن تتوقف عند عام الثورة المصرية التى غيرت وجه المجتمع المصرى وأثرت جذريا فى مختلف نشاطات الحياة واتجاهاتها. ولكن هذين السببين لا يمنعان الكلام على نجيب محفوظ، لأن مدى البحث ينتهي بقيام الثورة المصرية، ولمحفوظ كثير من الراويات قبل هذا الحدث العظيم تنحو منحى اجتماعيا أو واقعيا. وقد أحسن المؤلف حينما خاض البحث فى أدب هذا الكاتب العملاق بالرغم من التعلة التى ذكرها، وعالج كثيرا من القضايا التى تدل على عمق وأصالة بالغتين، ويتضح ذلك فى الكلام على اتجاه محفوظ فى التحليل والشكل الفنى ومنابع ثقافته وعلاقته بالكتاب الآخرين وصلته بالاتجاه الواقعى الذى أنكره بعضهم وردوه إلى البرجوازية. وقد دافع المؤلف عنه ونفى هذه الصفة وكأنها تهمة لا ينبغى أن تعلق بأحد من الناس فكيف بالأدباء والمفكرين؟ ولعله بذلك يرد على الواقعيين الاشتراكيين الذين لا يفهمون الأدب إلا فى ضوء مذهبهم، ولا يرون الإنسان – كما قال – إلا معادلة جبرية أو قانونا علميا يقبل التطبيق الجامد ويؤدى إلى نتيجته التلقائية.

هذه بعض ملامح كتاب "الواقعية فى الرواية العربية" وقد لا تستطيع الكلمات العابرة أن تعطى صورة واضحة عن هذا السفر الكبير الذى جاء حافلا بالعرض الفائق والتحليل الرائع والنقد الصائب، وزاخرا بالآراء الكثيرة والاتجاهات المختلفة، وهو يدل على أن مؤلفه توسع فى قراءاته وأفاد من خبراته وكان الأدبان العربى والغربى دليله فى رحلته الشاقة الطويلة التى خرج منها ظافرا منصورا.

إن دارس الكتاب يشعر بالراحة والطمأنينة وهو يجتاز الأبواب والفصول، ويحس باللذة تغمره والفائدة تحيط به من كل جانب، ولكنه يود لو أن المؤلف:

١- سمي كتابه "الواقعية فى الرواية العربية فى مصر" ليكون أكثر دقة ودلالة، بعد أن حصر الحديث فى الراوية العربية فى مصر.

٢- اعتمد على المصادر والمراجع الأساسية وترك الثانوية فى القسم الأول من الكتاب.

٣- اعتنى بأسلوبه الرفيع وعباراته الجميلة أكثر مما فعل، فقد وقعت بعض الأخطاء النحوية – ولعلها من المطبعة – وحدث فى بعض العبارات تقديم وتأخير لا يذهب بالمعنى ولكنه يخرج على مستوى الكتاب وأسلوبه الرائع.

٤- تحدث فى القسم الأول عن الواقعية عند النقاد العرب وموقفهم منها لتتضح بداية هذا المذهب عند النقاد، وليس هناك من سبب يدعوإلى حذف كان فى الأصل المخطوط إلا إذا كان بإيحاء من أعضاء لجنة الامتحان، وليس ذلك بملزم فى كثير من الأحيان .

٥- حذف مقدمة القسم الثانى لأن موضعه مقدما البحث وأهدافه ومنهجه.

٦- وقف عند بعض الأحكام وقفة أخرى، ومن ذلك القول بأن المنفلوطى علامة معوقة على طريق الراوية الواقعية، والقول بأن دخول العامية فى الرواية كان ثمرة وعى فني ذاتى أكثر منها وليد تطور اجتماعي أوأزمة عارضة، لأن الراجح إنها من أثر بعض المبشرين أمثال كار لولندبرج - عمر السويدى - وكارل فولرس وولكوكس وسلدن ولمور وغيرهم من السائرين فى ركابهم .

وليس فى هذه الملاحظات ما ينقص من قدر الكتاب بل ترفعه لأنها عامة لا تمس جوهر البحث ولا تنقض مقدماته ونتائجه.

ولم يقف الدكتور محمد حسن عبد الله عند تلمس الواقعية فى أدب نجيب محفوظ فى الفصل الأخير من كتابه هذا، بل تلمس الإسلامية والروحية فى أدب بكتابه الجديد "الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ" وهوكما قال فى مقدمة مقدمته: "مناقشة هادئة لبعض الاتجاهات الروحية والقضايا الإسلامية فى أدب نجيب محفوظ الروائى. وقد يتعجب أصحاب الآراء الجاهزة كما سيتعجب أصحاب المواقف المتزمتة من هذه المحاولة، ولكنى أرى أنها متأخرة عن موعدها ثلث قرن من الزمان. إن اختلافنا الفكري أو العقيدى مع كاتب ما لا يعطينا الحق فى الانصراف عن نقده وتقويمه لأن هذا الموقف كما يعنى ضيق الأفق سيعنى اكثر اتساع مساحة المخالفة على المدى الطويل فإذا نحن دون قصد شاركناه فى تأصيل وتثبيت اتجاهه الذى لا نرتضيه، بل لعل الكاتب لا يسير فيه بملء الرضا. إن هذه المحاولة لا تهدف إلى وضع نجيب محفوظ بين الكتاب الإسلاميين بالمعنى الضيق لهذا المصطلح، وهى إذ تتجه إلى التحفظ والتوضيح تدل فى النهاية على أن

الصورة التى رسمت لأدبه وشاعت على أيدي بعض نقاده كانت مغرضة إلى حد كبير وأن نقادا آخرين بصمتهم عنه قد أسهموا إيجابيا فى تأكيد هذه الصورة المغرضة كما أسهموا من قبل فى تعميق مفاهيم معينة عند الكاتب لأنه لم يجد من يناقش أو يوضحه أو يوضح له".

وليس أدل من هذه الكلمات على هدف المؤلف فى كتابه الجديد الذى كان توضيحا لجانب من جوانب أدب نجيب محفوظ، وهو جانب أغفله النقاد إما زهدا فيه أو إنكارا له بعدما شاع من مادية هذا الكاتب الكبير ونسبه لنفسه أصحاب بعض الاتجاهات معتمدين على تصريحاته أحيانا وعلى ما فى أدبه أحيانا أخرى. وجاء الدكتور محمد حسن عبد الله ليكشف جانبا جديدا طمسه الكثيرون كالمنتمي وصاحب التأملات. وليس فى هذا الكتاب ما ينقض ما قاله عن محفوظ فى كتابه السابق، لأن الرأى هناك اعتمد على إحصاء آراء النقاد فيه واوجه النظر فى تفسير أدبه، والرأي هنا التشكك فى تلك الآراء والتحرر منها وإعادة القراءة المتحررة من أي رأى سابق. كما أنه ليس ردا على اتجاه ذاع وانتشر بين النقاد وأصبح حقيقة كما يظنون

وقد وفق المؤلف فى هذه النزعة الجديدة والدراسة الأصيلة، وعرض روايات محفوظ التى تتضح فيها الإسلامية والروحية فى سبعة فصول هى :

- البدء من حضارة الروح : تحدث فيه عن الروحية فى رواياته المصرية: عبث الأقدار ورادوبيس وكفاح طيبة.
- وقسمات المجتمع، تحدث فيه عن خان الخليلى وزقاق المدق .
- واليوم وغدا : تحدث فيه عن القاهرة الجديدة وبين العقيدة والسلوك : تحدث فيه عن الثلاثية. ومعنى الحياة فى الجزر المعزولة : تحدث فيه عن اللص والكلاب والشحاذ وثرثرة فوق النيل. وبين رحلة الضمير وفلسفة المصير، تحدث فيه عن أولاد حارتنا والطريق. وكان الفصل السابع عن " المرايا" التى صدرت مطبوعة فى كتاب بعد دراسة الدكتور، وبذلك تابع نجيب محفوظ فى أعماله إلى آخر ما انتج وهذا دليل على الروح العلمى والبحث الأصيل.

إن الرائع حقا فى هذا الكتاب إظهار القديم الروحية والإسلامية فى أدب محفوظ، والرد على التمسك بالعلم وحده من غير إيمان، بل الرد على من يفصل العلم عن الإيمان ويتخذ سبيله للطعت فى الديانات ولا سيما الإسلام الذى حاول بعضهم لمختلف الأسباب والدوافع أن يشوهوا معالمه ويصفوه بما فى نفوسهم من أحقاد وتبعية، وأن يرجعوا سلوك المسلمين إلى ما سموه التقاليد، وما هى بالتقاليد وإنما هى أساس الإسلام ومادته، وأن يجعلوا الأديان مرحلة وما هى بمرحلة بل حقيقة الإنسان وجوهره، وما كان الإسلام فى يوم من الأيام دين عزلة واعتكاف ولا دين توقف وجمود، وإنما كان دين عمل وانطلاق، ودين تطور وتجديد .

وقد توصل المؤلف إلى إيضاح هذه الحقائق وغيرها بتحليل شخصيات محفوظ والوقف على آرائها واتجاهاتها وفهمها فهما يقوم على النظرة العميقة التى لا توجهها الآراء السابقة والأهواء المنحرفة. ولا يملك الدارس أخيرا الا أن يقتنع بما قاله المؤلف ولا سيما إذا كان مطلعا على أدب محفوظ واقفا عند شخصياته اليسارية ما يؤيد مذهب المؤلف ويأخذ به إلى حيث ينبغى أن يقف بعيدا عن كل تأويل وتحمل فى التعبير.

إن كتاب " الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ " خطوة جديدة فى النقد الأدبى، لأنه لا يتخذ من المقاييس الشائعة والنظرات الضيقة والمذاهب المتنازعة سبيلا، وانما يشق طريقه فى عالم قديم جديد، قديم لأنه يمثل مقاييس أمتنا العربية وأهدافها النبيلة فى الحياة، وجديد لأنه يبعث تلك المقاييس ويضيف إليها اسسا حديثة تنتزع من واقع المسلمين وعقيدتهم السامية وواقع العرب الأصيل ولغتهم الخالدة وأدبهم المعطاء. وما أحوج الدراسات الأدبية إلى نقد عربي إسلامي لا إلى نقد يستمد أصوله من آداب تختلف كل الاختلاف عن أدب العرب ويأخذ أسسه من عقائد لا تريد لنا الخير، وقد كانت دراسة الدكتور محمد حسن عبد الله بداية الطريق ولعلها تقود إلى دراسات أخرى تعى واقع الأمة وتنبع من إيمانها بقيمها الخالدة. .

مجلة البيان – الكويت مايو ١٩٧٢

عنه (٤):

القراءة المعاصرة
عند الدكتور محمد حسن عبد الله

د. مجدى أحمد توفيق

لم يضع الناقد الكبير الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله دراسة واحدة يبني فيها نظرية واضحة يتبعها فيما يقدمه من قراءات جمالية لنصوص الأدب، وهي قراءات كثيرة بغير شك. ولن أحاول في الصفحات المقبلة أن استنبط من قراءاته المختلفة لنصوص الأدب تلك الأسس المنشودة للنظرية الشارحة لمفهوم القراءة لديه. لا يمنعني صعوبة الأمر وحدها، ولا يمنعني، كذلك، إدراكي أن الأجدي هو أن نطالب بها محمد حسن نفسه، وهو قائم بين ظهر انيننا، لا يزال وافر النشاط. ولكني سأخطو خطوة واحدة في هذه السبيل، سأحاول أن أحدد ما أتصور أنه ملمح رئيسي في نظرية القراءة ونظرية النقد كلتيهما عند محمد حسن. هذا الملمح هو مفهوم العصرية، أو المعاصرة، الذي يؤدي، في تقديري وظيفة من الوظائف الكبري في تشكيل قراءاته، أو كتاباته .

ولا يخلو الأمر من أن يكون هذا المفهوم مدخلا طيبا لفهم أجيال كاملة من النقاد العرب يختلفون فيما بينهم في صياغته، ويختلفون، من ثم، في بناء قراءاتهم الجمالية علي أساس منه. ولعلنا نذكر كيف احتلت ثنائية الأصالة والمعاصرة مكان الصدارة من الخطاب النقدي العربي في القرن العشرين. ومع أن ثنائية القديم والجديد كانت هي الثنائية المستخدمة في النصف الأول من القرن المنصرم، تجدها مبذولة بوفرة عند طه حسين وعباس العقاد، وقرنائهما من الرواد، إلا أن الجديد عندهم أجمعين كان العصري الذي يغادر الأرض التي طالما وقف عليها القدماء إلي الأرض التي يقف عليها أجيال جديدة – ومع الستينيات بدأ مصطلح المعاصرة يتحول عن الاستخدام الفرعي عند الرواد – الاستخدام الذي يجعله فرعا من مفهوم

الجديد، وشرحا له – إلي استخدام يكاد يكون بارز الحضور، متقدما علي مصطلح الجديد نفسه – وها هو ذا عقد السبعينيات يأتي فيبلور الثنائية، وينشئ جدلا هو في حقيقته، الجدل القديم بألفاظ جديدة، تواكب طموحات جديدة، وتظل ثنائية الأصالة والمعاصرة تتصدر الخطاب النقدي العربي زمنا، ريثما يبرز مفهوم الحداثة سريعا فيكتسح الخطاب، وتئول إليه صدارة المفاهيم، فيصير محور الجدل الحاد الصاخب، قبولا ورفضا. ومن السهل أن نحقق القول فيما أو جزناه الآن من تاريخ المصطلح، ولكن تحقيقه يطول بنا أمره فيصرفنا عن هدفنا الأول، وهو، في النهاية، تاريخ معروف لكل مشتغل بالنقد العربي "المعاصر" .

بل نستطيع القول إن مفهوم المعاصرة مدخل مناسب لكل نظرية تحيط بمفهوم القراءة وعملياتها التحليلية والتأويلية. ذلك لأننا لا نستطيع أن نتصور قراءة منفكة عن اللحظة الحية التي يعيشها صاحبها، وهي لحظة، بطبيعة الأمر، ممتدة في تشابك معقد من العلاقات مع آفاق الوجود الحي المصاحبة لها، ومع مجالات التطور وتداعياته التي تقع اللحظة في سياقها. ومهما يكن صاحب القراءة رافضا "لعصره"، بمعني رفضه لأنماط العلاقات السائدة في عصره، فإنه لا يستطيع أن ينفك منها كل الانفكاك، وهو مضطر إلي التوافق معها بعض التوافق، إن لم يكن كله .

لن نبحث طويلا عن تصور الناقد لمفهوم المعاصرة، فهو يغنينا عن البحث والتنقيب بفقرة صريحة متوقعة في مقدمة كتابه "آفاق المعاصرة في الرواية العربية" وهي فقرة متوقعة لأن عنوان الكتاب نفسه دال علي أن مفهوم المعاصرة مقوم كبير من مقومات الكتاب كله، حتى ليضطر الكتاب إلي أن يرفع المفهوم إلي مستوي العنوان .

تقول الفقرة :

"وتدل "المعاصرة" علي لمعايشة الزمانية، وهي بهذا المعني تصنع حدودا زمنية للروايات التي عرضنا لها، ولكنها تعني أيضا صلة – بدرجة ما – بالروايات والمبادئ النقدية والمدارس الفنية، التي صنعت حدود آفاق المعاصرة علي المدي البعيد، في الآداب الأخري التي لا يزال يتطلع إليها كتاب الرواية

عندنا، ويدخلون معها طرف في علاقة، قد تكون علاقة محاكاة أوتقليد، وقد تكون علاقة رفض يبحث عن البديل ويجتهد في استخراجه، وقد تكون علاقة جدلية تستنبت من صدام فكرهم مع نوازعنا وضعا مستحدثا ينقدح بارتطام الأضداد ." (ص ٤) .

ومن الواضح في المقتبس تمييز الناقد بين مفهومين للمعاصرة: مفهوم زماني يئول إلي الاشتراك في الوقت علي مدي عقد، أو عقدين، أو ثلاثة عقود، أو نصف قرن، أو قرن تام، علي اختلاف ملحوظ بين الباحثين في التحديد الزماني لمفهوم المعاصرة. ولقد اختار الناقد، من بين هذه التحديدات الزمانية الكثيرة، تحديدا معتدلا وسطا، وهو "العقود الثلاثة" (ص٦). والمفهوم الآخر هو المفهوم الفني الجمالي، وهو المفهوم الرئيسي الذي يقيم عليه الناقد عمله كله .

ولكي يظهر أهمية هذا المفهوم الفني الجمالي، لابد مما ليس منه بد، وأن نشير، في عجالة، إلي طرف من تاريخ مفهوم المعاصرة – هو، لا شك، راجع "إلي مفهوم العصر الذي يعد بناؤه من منجزات الحركة الرومانتيكية. وكان الرومانتيكيون يتصورون مفهوم العصر Age حالة وجانية عامة علي مرحلة تاريخية كاملة. فإذا قلت مثلا : "عصرا لعقل"Age of Reason فإن هذا المصطلح يشير إلي العهود الأوغسطينية تحديدا، بوصفها مرحلة يشار فيها إلي اعمال العقل ومفاهيمه، الشكل، التوازن، التحدد، التناغم، النظام، إلي سائر هذه الخصائص الرئيسية للأدب في هذه المرحلة.[1] ويبدو أن فكرة تلخيص عصر من العصور في حالة وجدانية عامة تتفرع عنها خصائص العصر جميعها، ترجع إلي جوهر التصور الرومانيتيكي، فلقد كان فريدرش شلجل، علي وجه العموم، أول من أدخل مصطلح الرومانيتيك Romantisch في السياق الأدبي، وكان يقصد به وضع مادة عاطفية emotional matter في شكل تخييلي imaginative form.[2] ويعد وليام هازلت مسئولا عن تطوير هذه النزعة الوجدانية نحو إعادة تصور مفهوم العصر مقترنا بمفهوم الروح، وذلك لأنه قرنهما معا في عنوان كتاب مشهور له هو"روح العصر" The spirit of The Age، يضم طائفة من المقالات عن كبار الأدباء في عصره. يقول مثلا عن اثنين منهم :

"من بين جميع الكتاب الذين يعيشون الآن، من المتفق عليه أن لورديبرون، وسيرولترسكوت أعظم عباقرة العصر. ربما يكتسب الأول أفضلية عند السادة والسيدات من (المجتمع)[٣] الراقي (الجزء المحافظ)، ويكتسب الآخر أفضلية عند النقد والعامة. ولسوف نعاملهم علي النحو نفسه من الاقتران، مراعين، من جهة، مكانتهم السابقة المميزة، ومن جهة ثانية، أنهم يمثلون فيما بينهم تناقضا تاما – ولا يوجد رجلان مثلهما، في شعرهما، في نثرهما، في مواقفهما السياسية، وفي طباعهما (٤)

هازلت يري أن العصر شئ عام يدركه العباقرة، ويعبرون عنه، بفضل شخصياتهم الفذة، وطبائعهم الخاصة، التي تمنحهم القدرة علي إدراك هذه الروح العامة والتعبير عنها علي أنحاء شتي من التعبير. هذا الشئ العام يسميه هازلت روح العصر .

ولما كان هازلت[٥]، وهيبوليت تين، وسانت بيف، واضرابهم ممن أخذوا بالتصور الرومانسي للعصر، قد أثروا في جيل الرواد في النقد العربي، تاثيرا كبيرا، فلقد انتقل هذا التصور إليهم. وتعد عبقريات العقاد مثالا كلاسيكيا واضحا لهذا التصور، تكفي الإشارة إليه، وتغني عن كثير من الاستطراد .

ومع أن الصور الرومانتيكي للعصر عظيم التاثير، عظيم القيمة في بحوث تاريخ الأدب، فإن التاريخ اللاحق للمفهوم هوتاريخ التخلص من التصور الرومانتيكي، حتى أصبح من تقاليد الباحثين في تاريخ الأدب، بخاصة أصحاب النزعة التاريخية الجديدة The New Historicism أن يوجهوا النقد للتصور الرومانتيكي للعصر، وما رافقه من نزعة تاريخية قديمة، شاعت في القرن التاسع عشر، نقدا يري أن ضعفها المركزي – المستمد من نزعة وضعية علمية مهيمنة علي زمانها – هو اعتمادها في الشرح والتفسير علي نموذج السبب والنتيجة الميكانيكي.[٦] فضلا عن أوجه نقد أخري كثيرة تتعلق بصعوبة تعميم خصائص روحية عامة علي زمن ما، والناس متفاوتون في المجتمع الواحد، فكيف بهم في مجتمعات شتي، وتتعلق بعمومية الخصائص المفترحة، فالعقل المهيمن، مثلا، علي العصر الكلاسيكي، يمكن ملاحظته في القرن العشرين، مع استحالة أن نقول إن سوفوكليس وجارثيا ماركيز متعاصران .

علي أية حال لقد غذت التصورات الرومانتيكية فكرة العبقرية الفردية، وخصائصها الشخصية، في حين اتجهت البحوث الحديثة نحو تصورات جمالية وشكلية وتقنية غير شخصية. ويمكن التمثيل لهذا التحول بسونيتات شكسبير، فلقد لاحظت بعض البحوث المعاصرة أن سونيتات شكسبير قد ظلت طوال الوقت، مظهرا غنائيا لذاتية subjectivity يئول إليها التاريخ الأدبي دوما، في مقابل ما يكتشفه البحث الشكلي formalist المعاصر في هذه السونيتات من أنها تمثل معا رواية novel .-(٧)

من ثم نستطيع أن نقرر أن الاتجاه العاصر في البحث النقدي يتحرر من التصور الرومانتيكي للعصر إلي التصور الجمالي للمعاصرة. وهذا لا يخص الاتجاهات الغربية وحدها. بل هو يمتد إلي النقد العربي كذلك. ويمكن أن نري في الفقرة الماثلة المقتبسة عن محمد حسن عبد الله نموذجا لهذا الضرب من التحول، فهو آخذ، كذلك، يتصور للمعاصرة ينحصر، بعد التحديد الزماني، في النماذج الفتنة والنقدية المختلفة .

فكيف كان ذلك ؟

اختار محمد حسن عبد الله للمعاصرة أن تكون موقفا فنيا وجماليا يقفه الأدب العربي من الأدب الغربي. ومعلوم أن الميزان الصرفي "فاعل"، وميزان مصدره "فعال" و"مفاعلة"، تدل كلها علي علاقة متعددة الأطراف، يشترك فيها طرفان اثنان، علي الأقل، في فعل واحد، أوفي شئ واحد، وهذا معناه أن كلمة "المعاصرة" تدل بميزانها الصرفي نفسه، قبل أن تدل باستعمالها في سياقها، علي وجود طرفين اثنين لا طرف واحد يختص بالفعل وحده من دون شريك. من ثم فإن اختيار كلمة "المعاصرة"، وتفضيلها علي كلمات أخري من المادة اللغوية نفسها، مثل "العصرية"، أو"العصرنة"، أو"العصر"، هو اختيار داخل، في ذاته، علي المعني الذي يريده الكاتب منه. فمن الطبيعي، إذا، أن تقودنا كلمة المعاصرة إلي بحث العلاقة بين الطرفين المتفاعلين منذ بدء العصر الحديث في بلادنا، ومنذ اندلاع الثورات وحركات التحرر بين شعوبنا، ومنذ أعلنت الشعوب اصرارها علي مواجهة الاستعمار الغربي الذي نهب ثرواتها طويلا. ومن الغريب أن الثورة،

بطبيعتها، لا تهيئ الشعوب لفعل من أفعال المشاركة، بل تهيئهم لأفعال المواجهة، والتضاد، والعداء، وما يتصل بها من مواقف الرفض، والمقاطعة، والريبة. ولكن السياق الفكري الموازي للثورة كان غالبا ما ينطلق من الشعور بالحاجة إلي الأخذ عن الغرب بأقدار متفاوتة. ذلك أن المواقف جميعها – مهما اسرفت، وتمادت في الإسراف، في رفض كل شئ موسوم بسمة الغرب – إنما تنطلق من الشعور بوجود هوة واسعة بين الغرب والعرب، نشأت عن مواصلة الغرب لتقدمه، ومواصلة العرب لتأخرهم، وساعدت حركة الاستعمار علي إخماد حركات النهوض العربية، ابتداء من مشروع محمد علي والي مصر، فضاعفت من التأخر، ولم تكتف بالتوقف، ومع التأخر فلقد أتاح الاستعمار للغرب انتهاب الثروات العربية، وتحويل الأرض العربية إلي أسواق لمنتجاته، ليصير العرب، ليسوا متوقفين عن التطور فحسب، وليسوا متجهين إلي المزيد من التأخر فحسب، ولكنهم، في الوقت نفسه، عونا للغرب علي تحقيق المزيد من تطوره .

وتفرع عن إدراك الثقافة العربية لهذه الهوة مواقف فكرية ثلاثة : موقف داع إلي الأخذ عن الغرب بدرجات قد تصل إلي مستوي من مستويات الانتماء إليه نجد مثالا عليه في "مستقبل الثقافة في مصر" كتاب طه حسين المشهور، وموقف داع إلي التحرر من الغرب قدر المستطاع، يغدو تحررا تاما في مقام الأدب والفنون وسائر مقامات القيم وتكوين الوعي الإنساني، وموقف ثالث يقف وسطا بين الموقفين علي أنحاء شتي من التوسط .

والفقرة المقتبسة عن محمد حسن عبد الله فيما سبق، قد لخصت هذه المواقف في: المحاكاة والتقليد للغرب، أو الرفض الباحث عن بديل، أو العلاقة الجدلية. واختار الناقد لنفسه الطريقة الثالثة وأسماها "الانفتاح الحضاري"، الذي "لا يطابق" "التبعية الحضارية" ولا يتطلبها، بل ينبغي أن يتأبي عليها، لأن الإنسان المنفتح، (أو الحضارة المنفتحة)، يعني أن له وجوده المستقل، المتميز، ويعني أنه يملك رؤية، ويعرف مدي الموافقة، ووجه الاختلاف (ص ٦) .

اختاره لنفسه، مع الوعي بأن الواقع الأدبي في بلادنا لا يطابق اختياره دوما، ولكنه يرتبط في حركته بمعاصرة (الغرب). فإذا لاحظنا، مثلا، أن كتاب

إيان وات : نهضة الرواية The Rise of the Novel، يجعلنا نذكر كتاب يحيي حقي "فجر القصة المصرية"، وانعكس صداه علي كتاب عبد المحسن طه بدر "تطور الرواية العربية" (ص٦)، فإن اهتماماتنا بالرواية، وأفكارنا الجمالية عنها، فيها كلها أصداء منعكسة عن اهتمامات الغربي وأفكاره ونصوصه الأدبية. وحين يورد الناقد قائمة من الكتب المرتجمة عن المؤلفين الغربيين في مجال الرواية (ص ٧ – ٨) فإن القائمة تمثل "رسما بيانيا لتسارع الاهتمام بالرواية (في الغرب) نظرية وتطبيقا" (ص٩) وتمثل، في الوقت نفسه، بوصفها ترجمات إلي العربية يقوم بها مترجمونا، تسارع اهتمامنا الموازي بالنوع الأدبي عينه. والأمر لا يختص بالدراسات وحدها، وإنما يمتد إلي الروايات، ذلك أن "الأفق العالمي لفن الرواية، هذا الأفق الموازي المنعكس بدرجة ما علي أفق الرواية العربية لم يكن مقتصرا علي الجهود النقدية التنظيرية أو العلمية، لقد كانت الروايات الفائقة الروعة مؤثرة في الروائي العربي بدرجة كبيرة أحيانا علي الأقل ..." (ص ١٠ – ١١).

ومن المؤكد أن فكرة التوازي الانعكاسي هذه، التي أظهرتها المقتبسات السابقة، تلخص بنية "المعاصرة" في الواقع الأدبي القائم، لا في منظور "الانفتاح الحضاري" المدرك لمدي الموافقة ومدي الاختلاف، فيما اختاره الناقد لنفسه .

وتوفر معاصرة التوازي الانعكاسي للناقد، أثناء عملية القراءة لنصوص الأدب، "نوعا من المرجعية" (ص١٢). ويتصور الناقد أن المرجعية تختلف عن المعيار، ويصر علي أنه لن يتخذ من آفاق الرواية العالمية معيارا حاكما نقيس إليه إبداعاتنا (ص١٢)، بمعني أنه لن يرفض العمل الأدبي حين يختلف عن نظيره العالمي / الغربي، ولن يقبله مشروطا بموافقة النظير. ولكن الحقيقة أن فكرة "المعاصرة" نفسها ستولد المعيار، توليدا ليس علنيا .

أريد فكرة المعاصرة في مستواها الثاني، المستوي الذي اختاره الناقد لنفسه، والذي أسماه "الانفتاح الحضاري"، والذي رآه علاقة جدلية مدركة، فيها مدي من الموافقة، ومدي من المخالفة، في آن واحد. ذلك أن هذا المفهوم يتطلب من الأديب – بوجه عام – أن يكون "أصيلا" بدرجة عميقة، و"عصريا" بالقدر نفسه، وفي الوقت نفسه. واقتران هاتين الصفتين معا، داخل فكرة "المعاصرة"، وداخل فعل

القراءة بوجه عام، إنما يؤدي إلي إزاحة كثير من النصوص التي لا ترقي إلي الوفاء باقتران الصفتين معا، إزاحة تهبط بها إلي المقام الثاني، أوإلي ما دون المقام الثاني من مقامات أقل، ويؤدي، كذلك، إلي إعلاء نصوص بعينها، إلي الصدارة، بوصفها النصوص التي تفي بالاقتران الصعب. من ثم ينطوي فكرة المعاصرة علي معيارية خفية تبرر اختيار المؤلف لنصوص بعينها، يضع عليها فصول الكتاب. ومهما نتعلل بأن فصول الكتاب إنما كانت، في منشئها، "من المتابعات النقدية لبعض الروايات العربية" (ص٣)، حسبما يقول المؤلف في مطلع الكتاب، فإننا لا نفترض أن المتابعة فعل يخلو من امتلاك نموذج معياري لاختيار ما يكتب عنه الناقد المتابع، لذا لا يدهشنا أن المؤلف حين نظر في متابعاته اكتشف أن بينها وحدة تبرر جمعها في كتاب، واكتشف أن النصوص التي وقف عليها فيها "من أهم" روايات المرحلة" (ص٣) .

وشرع الناقد يضع مدخلا نظريا جعل عنوانه: "نحو تأسيس نظرية" (ص ص ١٣ – ٣٩)، ويمكن أن نقترح له عنوانا آخر يناسب موقفنا الآن وحده، وهو"نحو تأسيس نظرية في المعاصرة بوصفها أساسا للقراءة النقدية".

وانقسم المدخل النظري إلي أقسام ثلاثة، يذهب القسم الأولي إلي تأكيد أن فن الرواية، علي حداثته في الغرب، محصلة تاريخ عريق في الأدب العالمي. ويذهب القسم الثاني إلي أن بحثنا عن أصول عربية للرواية ليس رفضا للرواية الغربية ولكنه بحث يتفق مع تأصيل الغرب نفسه للرواية في أصوله الأدبية، ومع تأكيد أن الكتابة الروائية لدينا جزء من تراثنا الخاص بنا، والخطأ الذي تقع فيه الاتجاهات الرافضة لهذا البحث، التي تزعم أن نصا مثل "حديث عيسي بن هشام" بعيد عن شكل الرواية المعتمد، إنما يرجع إلي اتخاذها شكل الرواية التقليدية وحده، تعريفا للرواية مع تجاهل أن الرواية الغربية نفسها لم تستقر علي شكل واحد، وإنما تقلبت بين أشكال كثيرة بداية من الملحمة، وصولا إلي الواقعية السحرية في أدب أمريكا اللاتينية. ويذهب القسم الثاني إلي أن التنوع الواسع من الأشكال لا ينفي أن "ركائز الحبكة"، بوجه عام، التي تتقلب الأشكال حول محاورها، هي : الزمان، والشخصية، والمكان، ومادام أدبنا القديم يمسك بهذه الركائز فلا حرج من الرجوع إليه .

فصل القول في المدخل النظري كله هو إدراك فكرة الاقتران السابقة بين الأصالة والعصرية، أو بين الامتداد في تراث سردي قديم، مع مقاربة الأدب العالمي الحديث، في آن واحد – يقول المؤلف :

"إن تطلعنا الراهن إلي فنون "الحكي" أو"القص" العربية المأثورة، بقدر ما يؤكد، أو يساعد علي إسباغ طابع الأصالة علي فن الرواية العربية، فإنه يقارب (وليس يباعد كما يظن) بينها وبين الرواية العالمية الجديدة، بصفة خاصة، أما ظنون المباعدة فقد جاءت من وقوف نقادنا (أو جمودهم) علي أعتاب الرواية الكلاسيكية. إن من يقرأ "حديث عيسي بن هشام" وفي ذهنه أن "الأخوة كارامازوف" هي الصورة الكاملة أو الوحيدة، لابد أن يكون حكمه علي "الحديث" أنه لم يأخذ من عناصر البناء الروائي غير أقلها قيمة، أما إذا اعتبر الاجتهادات والدعوات الجديدة، (آلان روب جرييه مثلا) فإن تصوره سيتم تعديله في اتجاه "الحديث" (ص ٢٣) .

ربما يكو آلان روب جرييه ليس النموذج السليم لفهم المويلحي في "حديث عيسي بن هشام"، ولكن الفكرة تظل سليمة، فكرة أن هيمنة نموذج واحد للرواية، وإنكار تنوعها، هو جرم يرتكب في حق النوع الأدبي بوجه عام، وفي حق تصورنا لكثير من النصوص السردية. وحين ندرك النوع الروائي ليس هيمنة لنموذج واحد، وأنه، في حقيقته، حقل مفتوح، حصل نماذج كثيرة، وسيحصل نماذج أخري شتي، فإن تصورنا للمعاصرة سيكون تصورا جدليا، لا يكرس نفسه لخدمة نموذج غربي معين، وتصورنا للأصالة، كذلك، سيكون تصورا جدليا، لا يكرس نفسه لخدمة نموذج عربي معين، وستكون القراءة، بوجه عام، مجالا مفتوحا لتفاعل خصب بين أطراف شتي .

ولكن كيف يتحقق هذا التصور عمليا ؟

هناك جانبان لفهم عملية القراءة، عنده، في نسقه العملي – الجانب الأول خاص بإجراءات القراءة، والجانب الآخر خاص بالنظر في التطبيق .

علي الجانب الأول، تدلنا فكر "الركائز" التي وجدناه يأخذ بها في دراسته

للرواية دراسة تئول إلي فكرة "الحبكة"، علي أن القراءة تعتزم ألا توغل في نموذج نقدي كامل من النماذج التي يشار إليها عادة باسم "النقد الحداثي"، وهي نماذج متاحة في البحوث الشكلية، والبنائية، والأسلوبية، والسيميولوجية، والتفكيكية، والاحصائية، والنسوية، الخ. ولا شك أن الإيغال فيها يناقض تصوره للمعاصرة بوصفه موقفا معتدلا لا ينحاز إلي المعطيات الغربية انحيازا كاملا. ولكنه يقبل بأن يتماس مع "الركائز" أو الكليات، أو الأفكار العامة، تماسا، يحمي، من جهة، من استلاب الإنتاج الغربي للناقد، ويحفظ، من الجهة الأخري، علاقة التوافق مع التراث النقدي والبلاغي العربي. ومن المؤكد أن ركائز الحبكة، التي تقدم ذكرها، ليست من منجزات النقد العربي القديم في شئ، ولكن الآخذ بها لا يتعارض مع الاعتداد بهذا التراث، بل يمثل خطوة نحو تطويره تطويرا يتابع تطور الكتابة الأدبية في ذاتها .

بقيت النماذج التطبيقية .

التفات ناقدنا إلي نجيب محفوظ في "آفاق المعاصرة في الرواية العربية" واتخاذه نموذجا أول للتطبيق عليه منهجه في القراءة الذي استخلصنا ملامحه الكبري فيما سبق، التفات طبيعي، فعلاقة الناقد بأدب نجيب محفوظ وثيقة، حتى أن أشهر ما ألفه الناقد كان كتابا مسموع الصوت، يخص روايات محفوظ، بعنوان "الروحية والإسلامية في أدب نجيب محفوظ، أو"إسلاميات نجيب محفوظ" – والفكرة المهمة في الكتاب – من وجهة نظر السياق الحالي – أنه مع اعترافه ببراعة نجيب محفوظ في تجريب الأشكال الفنية المستحدثة، ومع إدراكه لتناول أدب محفوظ قضايا الدين علي نحو ليبرالي أتاح لخصومه وشانئيه الطعن عليه، والزعم أنه يعبر عن اتجاه الحادي، فقد اتجه إلي استخراج مظاهر تمسك هذا الأدب بالثقافة الإسلامية الصحيحة. بعبارة ثانية يحاول الكتاب أن يقيم التوازن المنشود بين التراث والمعاصرة في قراءتنا لأدب محفوظ، ومن ثم تغدو قراءتنا قراءة معاصرة بحق، بقدر تمثيلها لذات مستقلة الهوية تتفاعل، تفاعلا جدليا، مع عالم حي حديث .

علي النحو نفسه جعل كتاب "آفاق المعاصرة .." عنايته بمحفوظ تحت عنوان "نجيب محفوظ وتعريب الشكل الفني للرواية". العنوان وحده دال بقوة علي

نوع القراءة المقدمة – هي قراءة تقوم علي استقراء ما نقوم به التجربة الفنية عند محفوظ من تحويل الشكل الفني للرواية من شكل غربي إلي شكل عربي. وتلخص كلمة "التعريب" هذا التحويل، وتدل عليه بالبناء الصرفي للكلمة، إذ يدل بناء التفعيل (= التعريب) علي معني التحويل شأن كلمات التصنيع، والتهويل، والتهوين، والتحويل نفسها. وتدل عليه كذلك بالاصطلاح الذي يجعل كلمة التعريب في الاستعمال العربي مختلفة عن الترجمة في الدلالة علي شئ أكثر من الترجمة، وهو إنطاق النص الأعجم بلسان عربي مبين .

هذا كله واضح في مطلع الفصل :

"لا يحتاج البدء بنجيب محفوظ إلي مسوغات، فقد عاصر جيلين من المبدعين، وغاير في أساليبه أكثر من مرة، وإذا كان قد بدأ مسيرته الروائية باتخاذ الأسلوب التقليدي المأثور عن الرواية الغربية فإنه قد بلغ به غاية مداه المتاح في الرواية العربية في "الثلاثية" ثم ما لبث أن راح يجرب، فانتقل من الزمن العام إلي الزمن الخاص أو الداخلي، غير أنه غادر الزمن كلية دون أن تنغرس قدماه في المكان كبديل، وفي هذا ما يدل علي قلق البحث ورغبة التجديد، وفي هذا السبيل كان الاتجاه إلي التراث العربي بوجه عام، والتراث الحكائي بصفة خاصة. وفي سبيل أن يتوحد الاهتمام علي هذه العلاقة التي نراها جوهرية، وتستحق ما يبذل في استجلائها من جهد، لا نجد بأسا في السكوت المؤقت عن بعض القضايا، أو التفاصيل، التي تبعثر الجهد ..." (ص٤١) .

ومن الواضح أن الفقرة تشير إلي فكرتين، أو إلي مرحلتين من مراحل انتظام القراءة، الأولي ملاحظة ما مارسه نجيب محفوظ من تجريب، تقلب فيه بين أشكال مختلفة، أو أساليب عدة، بدأت بالأسلوب التقليدي ثم انتقلت في التغييرات المختلفة إلي الزمن الخاص بدلا من الزمن العام، والمكان المطلق بدلا من المكان المتعين. وباستعراض سريع (ص ص ٤٤ – ٤٧) مثل الناقد لهذا الضرب من التقلب والتجريب. وأكد له هذا الاستعراض صحة الفكرة الثانية، أو المرحلة الثانية من مراحل القراءة، وهي استكشاف الأشكال التراثية في نصوصه، بداية من ظهور شخصية المتصوف أو رجل الدين (ص٤٩)، مرورا باستخدام معجم قرآني

في الأسلوب (ص٥٠)، ومرورا باستعارة شخصية الراوي من الشاعر العربي القديم (ص ٥٢)، صعودا إلي استخدام الترتيب الهجائي في تقديم الشخصيات في "المرايا" و"حديث الصباح والمساء" وهي طريقة عريقة مألوفة في كتب التراجم والأعلام العربية (ص٥٧)، وصولا إلي "ليالي ألف ليلة"، وهي رواية فاقت "ملحمة الحرافيش" في إبقائها في الاعتماد علي الموروث الشعبي (ص٦٠) :

"وبهذا المسح الطولي السريع سيظهر لنا أنه بلغ مرحلة استلهام التراث، أو التأثر به، علي جسر من معاناة التجريب، والتوسع في التواصل مع هذا التراث وليتأكد لنا أيضا أنه لا شئ ينتج من لا شئ، وأن إرهاصات قديمة متناثرة هي التي تبرعمت، ثم ازدهرت، حتى أصبحت ظاهرة تلفت الانتباه، وتثير التفكير وتستحق أن تأخذ مكانه عندما تبحث في سر الأصالة، وأسباب الجاذبية." (ص ٤٣).

بداية من قوله "ليتأكد لنا أيضا" اللغة اختلفت، فالكلام لا يخص نجيب محفوظ وحده، ولكنه عام يعود إلي تصوره للقراءة بوصفها اكتشافا لمدي التفاعل مع العصر في ضوء الامتداد في التراث، تفاعلا يحفظ للتراث قدرا من الاستقلال عن الطرفين كليهما، العصر والتراث، فلا تذوب الذات في عصرها، وتغرق في تفصيلاته، ولا تذوب في التراث، وتغرق في تفصيلات .

والإشارة إلي التفصيلات تذكر بالسطور الأخيرة من المقتبس الأسبق حيث "يتوحد الاهتمام علي هذه العلاقة" بين أدب محفوظ والتراث من جهة، وبين أدبه وأشكال التجريب من الجهة الأخرى. وفي سبيل "توحيد الاهتمام" سيستغني الناقد عما أسماه "القضايا أو التفاصيل" التي من شأنها أن "تبعثر الجهد" – بعبارة ثانية سيكون الوقوف علي الكليات، الذي ذكرناه من قبل"، مدخل القراءة للتحرر من الغرق في النزعة المعاصرة نحو الغوص في التفصيلات بمناهج تحليلية محدثة، من جهة، والاحتفاظ بالكليات، أو المبادئ، أو الأسس، التي تقوم عليها لغة العصر، من جهة ثانية، والالتقاء، عبر الكليات، مع أصول، أو بذور، متناثرة في التراث، من جهة ثالثة، مع التحرر من تلبس التراث، والغرق في تفصيلاته، من جهة أخري .

وقد يكون هذا النهج في القراءة قريبا من نجيب محفوظ، واضحا معه، ولكنه في الفصل المعنون بـــ "جنس النساء" يبدو أمام موقف آخر، فالجنس مقولة

مهمة في الأدب الحديث، والجسد، أو الجسدانية، مصطلح شائع في كتابات الحداثيين المعاصرين. ولكن هذا الموضوع العصري، شأنه شأن، فكرة التجريب في أدب نجيب محفوظ، لم يسلم من الاندراج في آليات القراءة نفسها. هويقبل علي موضوعه قائلا : "وليس من شك في أن "الجنس" – بمعني الرغبة، أوالعلاقة بين الذكر والأنثي، أحد ملامح الرواية المعصارة، في العالم، كما في الأدب العربي قديمه وحديثه، وفي فن الرواية بصفة خاصة ..." (ص ١٤٥). من ثم، تفتح كلمة "قديمة " الباب للتراث، يساعدها توسيع مفهوم الرواية ليبلغ "الأدب العربي" في سياق التراث. من ثم يمكن النظر إلي النصوص الروائية بوصفها تجليات "للمعاصرة"، بمعني محاولة ذات حية أن تواجه عصرها مع الاحتفاظ بعلاقتها الحميمة مع التراث .

مـــن نماذج هذا الباب في أدب الرواية نص ليلي العثمان "المرأة والقطة" (١٩٨٥) .

بدأ الناقد مشيرا إلي طبيعة البيئة الكويتية والعربية المفروض فيها علي المرأة الحجاب، والتي يغيب عنها الرجال طويلا، وتلقي ألوانا من قسوة المحافظة علي المرأة. ثم ينتقل إلي طبيعة بوصفه رواية قصيرة بين القصة القصيرة والرواية، وبوصفه رواية اجتماعية فيها بعد سيكولوجي، وبعد بوليسي (ص ص ١٤٩ – ١٥١). ثم انتقل إلي المحور السيكولوجي الذي يبدأ بمشهد جنسي رآه سالم بين قطة وهر، تحول إلي نهاية دامية بفعل العمة العانس (ص ١٥٢)، ويتابع الآثار النفسية علي سالم التي صاحبته فيما بعد. ثم وقف علي المحور البوليسي الذي يفضي إلي مصرع زوجة سالم والتحير في شأن القاتل (ص ص ١٥٤ – ١٥٥). ثم انتقل الناقد إلي البناء الفني قائلا :

"لابد من إشارة إلي عناصر البناء الفني في هذه القصة. والعقدة فيها شديدة البساطة، شديدة التركيب معا، فهي تنمو نموا زمنيا مطردا فيما عدا حالة واحدة ..." (ص ١٥٥) .

وأهمية هذه العبارة في أنه يقبل علي تحليل البناء الفني بوصفه "إشارة"،

وهي كلمة تدل علي تجنب الغرق في التفصيلات، واستهداف الوصول إلي "عناصر" البناء الفني، أعني كلياتة، أو أسسه بعبارات بسيطة، واضحة، نافذة. ويقوم التحليل في هذا الشأن علي نوع من "الإضمار" الذي يجد له نظيرا في أسلوب الرواية :

"إن الإضمار أسلوب فني يزكي العنصر الدرامي في الرواية ويمنح الأسلوب التماسك، ويعطي الخيال – خيال القارئ – فرصة لمشاركة إيجابية في بناء الرواية واختفاء عناصر الواقع عليها، فذهن القارئ يقوم بتحليل المركبات، وتفاصيل المضمرات، وتفسير الإشارات، وبذلك يغادر القارئ لهذا النوع من الأساليب موقع المتلقي السلبي إلي موقع المشاركة في الإبداع، فكأن المؤلف منحه الرموز أو المفاتيح التي تحرك وجدانه وعقله وتجعل منه شخصية إضافية موجودة داخل القصة وليست متفرجة عليها." (ص ١٥٦) .

وفي تقديري أن هذا الوعي بنشاط القارئ بوصفه مؤسسا مشاركا للنص الأدبي، يطبق، هو نفسه، علي النص النقدي، فالناقد نفسه يسعي إلي الإضمار، أو التكثيف، أو الوقوف علي الكليات، ويتوقع من القارئ أن ينشط ذهنه لبناء التفصيلات. وهذا ما يفعله مع الخطوة الأخيرة في تحليله لرواية "المرأة والقطة" لليلي العثمان، وهي ذكر ما بها من لغة شاعرة، أومن انتحاء باللغة نحوا قريبا من الشعر في مجازاته المتميزة. والناقد يكتفي في هذا الصدد بأن يورد نماذج قليلة، لكي يشرح بها مراده، ويدع للقارئ أن يتابع الأمر في تفصيلاته الكثيرة .

قراءة الناقد لرواية ليلي العثمان، علي هذا النحو، تراها جزءا من البحث الاجتماعي عن مجتمع جديد، وشكل جديد للرواية، يتحرر من قيود التصنيفات، ويتراوح بين شكل اجتماعي، وشكل سيكولوجي، وشكل بوليسى. ولكنه في الوقت نفسه يجذره في المجتمع وتراثه وهو يراه فرعا من طبيعة البيئة، وثقافتها، وظروفها. والقراءة، كذلك، تجاري الميل المعاصر نحوت حليل البناء الفني ن ومنحه قدرا عظيما من الأهمية، يغدو به الناقد، نفسه، عصريا، ومعاصرا – ولكنه، في الوقت عينه، لا يغامر بالغوص في التفصيلات المنهجية المعاصرة،

مكتفيا بالحدود والكليات، فيتوفر له لغة واضحة وبسيطة، تتواصل مع التقليد النقدي العربي، المعروف في تراث النقد العربي القديم، القائم علي بساطة اللغة، ووضوحها. لذا لا يتوغل الناقد في استعارة المصطلح البلاغي العربي القديم، بتعقيداته الاصطلاحية ويستطيع، بفضل هذه التوازنات الدقيقة أن يحقق تصوره "للمعاصرة".

لا يختص هذا النهج بالقصة والرواية من دون الشعر، ويستطع كتاب ناقدنا: "الرسم بألوان ضبابية : دراسة في شعر أحمد العدواني" أن يكون المثال الواضح علي استمرار الناقد في تناول النصوص الأدبية بالمنهج نفسه الذي نسميه القراءة المعاصرة، ولا يقصره علي الرواية وحدها.

"أحمد مشاري العدواني واحد من أسماء المستقبل" (ص٣)

ما معني، يواجهنا الناقد بهذه العبارة في مفتتح كتابه ؟

جلي أن الناقد يري الشاعر، منذ البدء، في ضوء فكرة عصرية عن المستقبل.

لا نقول أن الناقد يعتزم أن يقدم بحثا مستقبليا بالمعني المعروف في بحوث المستقبليات Futurestics. ولكنه أراد أن يصور علاقة الشاعر بعصره وبيئته، فلقد تأخر ظهوره، وتأخر تقدير النقد له، لأنه ذواستراتيجية ثقافية، ورؤية حضارية، لا تظهر قيمتها واضحة إلا مع مرور الزمن. وجلي أن هذا التصور لا يخرج عن فكرة المعاصرة بوصفها رؤية حضارية ثقافية تجتهد في التفاعل مع العصر، وإن يكن عصر جحود :

"وإذ تصدر هذه الدراسة في زمن الجحود والإنكار، يري صاحبها أن هذا الجحود تمادي حتى بلغ ساحة النقد الأدبي، فعشنا – لأول مرة – نشعر بإدعاءات عريضة، وكشوف زائفة، ومزاعم لم يقم عليها دليل، حتى قال بعضهم : إذا لم تصطنع منهج كذا، فكأنك لم تكتب شيئا !! وهذه كبوة تاريخية، تواكب سائر كبوات أمتنا في ميادين شتي، نسأل الله تعالي أن يقبل عثراتها، فما من عصر سبق ادعي هذا الادعاء، وإنما اتسعت العقول والصدور دائما لشتي مناهج الفكر وقدرات التسجيل والتأويل، ولكل غاية يؤديها .

"إن هذه ا لدراسة عن شعر العدواني تقدم نفسها، وتتمسك بمنهجها، دون أن تجد نفسها مطالبة برفع راية، أوتزويق شعار، ودون ادعاء وصاية .." (ص ص٣-٤) .

قد تبدو هذا العبارات من نوع عبارات التقديم المعتادة، ولكن النظرة الفاحصة تستطع أن تتبين فيها السمات الخاصة بنظرية القراءة، أو بما أسماه "منهجها" الذي تتمسك به الدراسة والمقتبس منذ بداية مشغول بالزمن، وفكرة "زمن الجحود والإنكار" تعبر عن شعور يقظ بالعصر. وكلمة التاريخ، من بعد، تغذي هذا الشعور، وتخدم دلالة المقتبس علي ضرورة الوعي بالعصر. وها هي ذي كلمة "العصر" نفسها تظهر، تقترن بتصور صريح، قوامه الاتساع للمناهج المختلفة إذا كان المقتبس يستنكر القول : "إذا لم تصطنع منهج كذا، فكأنك لم تكتب شيئا"، وهو قول شاع مع الرواج الحداثي، وازدهار البحوث البنائية في بلادنا، فإن استنكاره يصب في غايتين : الأولي استنكار المناهج، بمعني التقمص التام لمنهج غربي في تفصيلاته المعقدة. ولا يعني الاستنكار الأخير النكوص عن العصر، وإنما يعني فحسب رفض التماهي مع منجز عصري تام، مع الإصرار علي التفاعل بحيوية مع كليات العصر، وحقائقه المتنوعة، تفاعلا دل عليه الاتساع لمناهج شتي، ثم دل عليه رفض الشعارات والرايات، والوصايات، وكلها تتعارض مع فكرة المعاصرة القائمة علي تفاعل العقول تفاعلا حرا وحيا .

وقد يبدو غريبا أن يبدأ الناقد بحثه باستعراض مركز ومختصر لحياة الشاعر. ووجه الغرابة هو أن استعراض حيوات الشعراء من مألوف المناهج القديمة والتقليدية. وسرعان ما يعطينا الناقد الشعور بأنه لا يرغب في تطبيق حرفي أو حرفي لمنهج تقليدي يتعارض مع المعاصرة. يعطينا هذا الشعور من جهتين : الأولي هي الاختصار المسرف في وجازته، والأخري قوله "هذه تفصيلات تبدو غير مهمة" (ص٨)، ولكنه يستدرك فيوضح أن الرجوع إلي هذه التفصيلات ليست غايته تقديم التفصيلات في ذاتها، علي عادة النهج التقليدي، وإنما غايته استيضاح كيف تكونت لدي الشاعر الرؤية الحضارية والمستقبلية التي أومأ إليها منذ البدء. ومن ثم تعد دراسة الناقد لحياة الشاعر تمهيدا لقراءة شعره، كما

تعد، هي عينها، قراءة للشاعر: روحه، فكره، حياته، تطوره، تستكشف الملامح التي ستطورها قراءة شعره.

"إن قراءة سريعة في شعر أحمد العدواني ستكشف شغفه، إلي درجة الإلحاح والإغراء والانحياز الصريح المباشر غلي فكرة التقدم، والي أن تجرب، وإلي ضرورة الحرية، والي مبدأ نقد الذات، واعتباره المقدمة الأساسية لتنقية هذه الذات من سلبياتها وانحرافاتها المتوارثة، لتبدأ رحلة بناء المستقبل ." (ص ١٦) .

ههنا تغدو قراءة الشعر متصلة بقراءة الذات، ومتصلة بالصراع بين المعاصر والمتوارث، ومتصلة بمعاصرة تئول إلي أفكار عصرية ملموسة، عن التقدم والتجربة، والحرية، والنقد، ومتصلة بعد هذا جميعه، بفكرة المستقبل التي احتلت صدر الكتاب .

مضي المؤلف فأرخ للتأليف الأدبي عند الشاعر، ثم للتأليف النقدي كذلك، وأنهي تاريخه بجدول يحصي مواضع ذكر الموت في قصائد الشاعر قصيدة قصيدة (ص ص ٤٦-٤٨)، عقب عليه بجدول إحصائي ثان يرصد عدد مرات الاستخدام لمعجم الموت عنده (ص ص ٦٠ – ٦١)، ثم أورد جدولا ثالثا يرصد عدد القصائد المنتجة في كل عام ما بين ١٩٤٧ م، و١٩٨٠م، مبينا عدد القصائد كل عام التي ذكرت الموت، وعدد مرات الاستخدام فيها، وختم تعقيباته بوقفة مع قصيدة "قرار". ولم يكن الجدول الإحصائي وسيلته الوحيدة، من وسائل البحث المعاصر، فهناك كذلك استخدام الأسهم في إيضاح المعني النقدي في بعض المواضع (ص ٢٧). ومن المعلوم أن هذه الوسائل البحثية تقترن في العرف البحثي العربي، في مجالات دراسة الأدب والنقد، برواج المناهج البنائية. ولكن الناقد ههنا يستخدم الأداة المعاصرة مجردة من السياق المنهجي الغربي. وتصوره للمعاصرة يأذن له بتجديد وسائله، ولا يمنعه رفضه التماهي مع المناهج الغربية من أن ينتفع بأدوات شاعت فيها، ما دامت متسقة مع تصوره الجمالي والنقدي .

من جهة أخري فإن أيلولة الفصل الأول التاريخي النزعة إلي تحليل جمالي لشعر العدواني علامة علي محاولة القراءة أن تطوع نفسها للمبدأ الجمالي السائد

في القرن العشرين، الذي يقضي بالتركيز علي النص الأدبي، والتحرر من البحث التاريخي عن حياة الشاعر ومجتمعه. وفي الوقت نفسه، لم تنته القراءة إلي الخضوع للمبدأ الجمالي المعاصر، ودليل تملصها منه استبقاؤها المعلومات التاريخية في الفصل الأول. انتهي الموقف إلي نوع من القراءة تحتفظ بشيء من معرفة التاريخ، مهما يقل، في سياق الاندفاع نحو البحث الجمالي أو الفني .

وينتقل الفصل الثاني إلي دراسة ديوان العدواني. وبدأ الفصل بمقدمة عن نشر القصائد ونشر الديوان، وعلاقة الناقد بالديوان، وبشعر الشاعر. ثم درس محذوفات الديوان، وما بعد الديوان. قال الناقد : "ولعل السبب في حذفها أن الشاعر حرص علي أن يقدم وجها واحدا إلي متلقي شعره، وجه رجل الفكر المهموم بالحياة العامة، والمستقبل الإنساني، لبني وطنه وأمته، ونحن لا نستنتج هذا اعتمادا علي قراءة "شخص" الشاعر وحسب، وإنما قراءة شعره أصلا" (ص ٧٩)، موضحا الالتقاء بين البحث التاريخي في حياة الشاعر، والبحث الجمالي في شعره، والبحث في ديوانه، بخاصة محذوفاته، التقاء حول جوهر معاصرة الشاعر لعصره.

ثم انتقل الناقد إلي مراجعات الديوان، يقصد ما أجراه الشاعر من تعديلات علي قصائده عن نشر الديوان قياسا علي البحث السابق عن المحذوفات. ثم انتقل إلي التشكيل الموسيقي مستعرضا حظوظ القصائد من بحور العروض العربي، توزيعا، وكميا، في الشكل العمودي، وفي الشكل التفعيلي، منتقلا إلي القوافي، والمستوي الصوتي من الموسيقي. وأنهي الفصل بالحديث عن "مصادر التجربة" حيث قال:

"إننا لا نفكر في "عرض" ديوان أحمد العدواني علي "أغراض" الشعر العربي، وفنونه المتوارثة، فلكل عصر مطالبه، ولكل شاعر طبيعته، وفهمه للشعر، وفهمه – أيضا – لوظيفة الشعر". (ص ١١٧)

وأحسب أن المقتبس شديد الوضوح في دلالة علي فكرة المعاصرة التي تأنف من الاكتفاء بالنهج القديم الباحث عن الأغراض. وأحسب، كذلك، أن القارئ لن يغفل عن كلمتي "المتوارثة"، و"عصر" وما في المقتبس من أفكار "معاصرة"

تتداخل مع اشارته إلي طبائع الشعراء المتمايزة، "ولكل شاعر طبيعته" – ولكن المراد ببحث المصادر يجعل الناقد يعود فيقيس شعر العدواني علي غيره قياسا هدفه إظهار خصوصيته لا نفيها.

ويقف الفصل الثالث علي قصيدة واحدة للشاعر، هي قصيدة "شطحات في الطريق"، وأسماها "مذهبة العدواني"، وهي مئوية، اختارها الناقد بوصفها "اعلاء لما قبل، واساسا يتردد صداه فيما بعد" (ص ١٤٤)، فصارت قادرة علي تصوير شعره، مع تقدير استقلالها بكيانها، واستقلال كل قصيدة بذاتها (ص١٤٤). ههنا نضع أيدينا علي تصور مهم من تصورات الناقد عن القصيدة، بوصفها ذاتا مستقلة تشبه ذات الشاعر، وتتصل بها. وهو تصور يبرر الانطلاق من البحث التاريخي في اتجاه يفضي إلي البحث الجمالي. وهو أيضا، تصور يئول إلي فكرة المعاصرة عينها، من جهة البحث نفسه عن استقلال الذات استقلالا ليس ينفي اتصالها بغيرها، وانفتاحها علي الاغيار جميعا. القراءة، إذا، ممارسة جادة لهذه الآلية علي المستويات المختلفة .

يصف الناقد القصيدة (ص ص ١٤٦ – ١٦٢)، ثم يدرس بنيتها اللغوية (ص ص ١٦٢ – ١٦٨)، ثم يقف عند معجم الصور فيها، مكتشفا صورة مركزية هي صورة السائح (ص ص ١٦٨ – ١٧٢)، حتى يصل إلي التشكيل الصوتي (ص ص ١٧٢ – ١٨٠)، علي تصور يجعل البديع من باب هذا الضرب من التشكيل. ثم يتناول الناقد تداعيات مختلفة، أولها تداعيات البناء التي تضم الابتداء بضمير التكلم، وسيادة الطابع الحواري، وثانيها تداعيات العناصر التي يراد منها عناصر البناء الفكرية، واللقطية، والصورية، ويتأمل نوعي التداعيات علي مستوي الديوان كله، منتهيا إلي تقرير أن تفوق هذه القصيدة، بين القصائد الأخري للشاعر، مرجعه إلي أنها ظلت مخلصة لنسيج لغوي له تداعيات شتي في النصوص الأخرى.

ومثلما وقف الفصل الثالث علي قصيدة واحدة، وقف الفصل الرابع علي عنصر واحد من عناصر شعر العدواني، وهوالصورة، رآه عنصرا قادرا علي احتواء سائر العناصر، وهوأيضا، "أهم ركائز حركة التجديد في الشعر العربي" (ص ٢٠١). وضاعف الناقد من التجديد فاختار نوعا محددا من الصورة، هو

الصورة القائمة علي التناقض، أو علي التضاد. وأفضي به هذا النوع من الصورة إلي اكتشاف المفارقة، فاعتقد "أن حسن المفارقة، وروح التهكم والسخرية، سبب الندرة (الطرافة) والحيوية، والفاعلية الجدلية في صوره " (ص ٢٠٢). وهذا معناه أن الناقد آل به الأمر إلي التصور المركزي للقراءة الباحث عن رؤية "جوهرية" تعني جوهريتها استقلالها، المشجع علي القول بالندرة، المذكر بالفاعلية الجدلية .

ثم يجتهد الناقد في "تاصيل" الظاهرة الصوريه في ثقافة الشاعر، من خلال البحث عن علاقة شعره بالتراث، في مبتدأ إبداعه، وهذا ما سماه "الوسمي" أخذا من أن اللغة تريد بالوسمي مطر الربيع الأول، ومن أن العامية الكويتية تستخدم الكلمة بمعني المطر المبكر. ولا يقصر الناقد التحليل علي الصور الموافقة لشعور القراءة الرقيق، بل امتد إلي الصور الجافية التي توظف القبح في بنائها. وعلي عادة الناقد جعل بعض القصائد نماذج مختارة للتحليل. ولما كانت الصور الجافية فيها شئ من ضباب فلقد تكون بين يدي الناقد فكرة الرسم بألوان ضبابية التي صارت عنوان الكتاب بأكمله .

وبعد، فإن الكتاب في حركته من الشاعر، إلي الديوان، إلي قصيدة كبري، إلي نمط من أنماط الصورة، إنما يتسق مع حركة حرة في القراءة، لا يقهرها منهج صارم، ولا تنحل إلي خبط عشواء، تظل علي الدوام، محفوفة بفكرة المعاصرة، ترغب في أن تقرأ في شعر العدواني هذا النمط المختار من المعاصرة، فهو، آخر الأمر، رسام معاصر، لا ينحصر في مدرسة عصرية، ولا ينخلع من التراث، وإنما يتفاعل تفاعلا جدليا حيا، مع تراثه وعصره، حتى تتحقق له معاصرته .

ومهما نجد في إجراءات هذه القراءة من أخذ عن أدوات مستحدثة في النقد من إحصاء، أو جدولة، أو أسهم توضيحية، فإن القراءة لا تحسب علي منهج معاصر بعينه. وهذا ما يعلنه في هذا النص المهم :

"إننا علي علم بكل دعاوي "الانحصار في النص" (أقرؤها: محاصرة النص) وأنه ليس بحاجة إلي إحالة وحتى ليس بحاجة إلي صاحبه وترتبط هذه الدعاوي بمبدأ الاكتفاء بالوصف، والإحصاء، دون التفسير، فضلا عن أحكام القيمة، وهوما

لان نأخذ به ولا نوافق عليه، ومفهوم الوصف – كما نراه – يستوعب التفسير والحكم، بل لا يكتمل إلا بهما، لأمر بدهي، وهو أن انحياز الرؤية تتضمن في الرؤية ذاتها، وأنه وصف قيمي تفسيري اعترفنا بهذا أو انكرناه، فالقصيدة لم تصف نفسها، وإنما وصفها ناقد، ولو كان الوصف محددا بجسد القصيدة ما احتاجت لغير واصف واحد، كما تحتاج البيوت إلي "مساح" يحدد أبعادها، ويسجل أرقامه في "محضر" وتنتهي علاقته بالموضوع. إن الأرقام هذه تبقي صامته، ولم يتفقد تحددها، ولكنها لا تدل علي شئ معين، إلي أن يفك المهندس، أو القاضي، أو السمسار مغاليقها، ويمنحها دلالة وقيمة !!." (ص ١٨٠) .

وأحسب هذا النص شديد الوضوح لا يحتاج إلي تعليق .

ولن يختلف الأمر حين ننتقل إلي فن المسرح، ففكرة العرض لا تحتل موضعا بارزا من الاهتمام، والتقنيات المعقدة يكتفي منها بما يفي بالغرض، والتركيز ينصب علي القراءة الكلية التي تستشعر حركة النص بين التراث والمعاصرة .

التفت الناقد إلي مسرحية "كوميديا أوديب" لعلي سالم، فرآها "قراءة ساخرة" (جرة قلم – ص ٥٢)، يريد أن عليا قد قرأ فيها النص الأوديبي قراءة حولته إلي ملهاة، ونقضت فكرة البطل الفرد الذي ينقذ مدينة في غيبة العمل الجماعي، وبث فيها ما يريد، يقوله جميعه، وكأنه لا يقصد شيئا، لا يقصد إلا هزلا .

ويتناول الناقد مسرحية "مجنون ليلي" لأمير الشعراء أحمد شوقي (جرة قلم ص ص ١١٠ – ١١٢)، فيجد فيها من شوقي نزوعا إلي الحياة البسيطة البدوية، علي خلاف ما يتقلب فيه من حياة القصور. ولهذا المعني يذكر الناقد كتاب أسعد علي "البداوة المنقذة"، فيستنكر فكرة العودة إلي البداوة، بعد أن قبل من الشاعر فكرة التحرر من زيف حياة القصورة، مؤكدا، فيما يستنكر، أن الإسلام "في صحيحه، صانع مدنية، وحافز تقدم، وكان دائما دعوة إلي المستقبل" (ص ١١٣)، فكان ما يقرؤه الناقد، علي الحقيقة، فكرة دخول العصر، دخولا تاما، بغير تماه مع معطياته، أوانبهار بها، أوفقدان للبراءة الأولي.

ويلتفت الناقد إلي ما ألفه توفيق الحكيم مما يسمي عند النقاد بالمسرح الذهني، ويسميه الناقد باسم "مسرح القرءاة"[٨] أخذا بمصطلح غربي معروف في هذا المجال، ثم ير أن هذا الشكل من المسرح عند الحكيم صيغة تراثية في تشكيل عصري (المسرح المحكي – ص ٨٥) – فحتي الشكل الذي لا يؤصل إلا غربيا رأي فيه الناقد تفاعلا إبداعيا بين التراث والعصر في مخيلة مبدع يصر علي أن يكون عصريا، ويصر، في الوقت نفسه، علي أن يظل يمد جذوره في تربة التراث.

ولعل كتاب "المسرح المحكي" أهم ما قدمه الناقد للمسرح .

يخصص الناقد كتابه بموضوع ينبثق عن مجموعة من المسلمات، أولاها "أن التراث الخاص لكل حضارة لا يمكن ولا يصح، الانفلات منه"، وثانيها أن البحث واجب عن ظواهر مسرحية في تراثنا، وثالثتها أن نصوصا من هذا النوع تحقق خصوصية في البنية المسرحية، ورابعتها أن تراثنا القصصي يحقق لنا هذا الهدف، وخامستها أن القياس حينئذ يكون علي مسرحية القراءة التي لا تزال مسرحية مع حرمانها من العرض (المسرح المحكي ص ص ٨٨ – ٨٩) .

وتئول به هذه المسلمات، والأهداف، والإجراءات، إلي تصور محدد للمسرح المحكي :

"وإذا، فإن النقطة التي تنطلق منها لتحقيق المسرح المحكي ليست ماثلة في أن لنا تراثا قصصيا يمكن إعادة تشكيله مسرحيا، وإنما القضية هي أن لدينا تراثا قصصيا ذا طبيعة مسرحية، يصدر عن خيال مسرحي، وفهم متميز لمطالب المشهد، والموقف، والشخصية .. وسائر عناصر البناء المسرحي، غير أنه كتب بأسلوب الحكاية (وليس الحوار) لأن "الحكي" كان الأسلوب المستقر والممكن، ولأن الأذن العربية هي الطريق المدرب لالتقاط الجمال (وليس العين)، ولأن "التمثيل" لم يكن نشاطا فنيا اجتماعيا يتعامل مع المستويات الأدبية الكتابية، علي الأقل إلي تخوم العصر الذي اخترنا منه هذه النصوص.." (المسرح المحكي ص ٩٢).

هناك أمران نلتفت إليهما في هذا المقتبس بقوة : الأمر الأول هو أن ما يقدمه الناقد، علي الحقيقة، هو قراءة استكشافية موجهة بخطة واضحة، وهذه

القراءة تنصب علي التراث، لتستخرج من بعض جوانبه التي قلما وقف عليها الباحثون المادة النصية المنضبطة مع غايات هذه القراءة. والأمر الثاني هو أن هاجس الحوار بين التراث والعصر ماثل في المقتبس مثولا صريحا في طبيعة المشكلة نفسها، وفي طبيعة القراءة كذلك، فالمشكلة والقراءة كلتاهما تمثلان قراءة جديدة للتراث في ضوء البحث عن جنس أدبي له تصور معاصر، منسوب، نسبة كاملة، إلي الغرب، ويمثل ظهوره في بلادنا، وفي ثقافتنا، علامة قوية علي التغريب، أو علي نفوذ ملامح الثقافة الغربية في أجواء ثقافتنا. وما تحاوله القراءة هو حركة مزدوجة، فمن جهة يصير التراث قاعدة لدخول العصر، ومن الجهة الثانية، يعصم حضور التراث في الأفق من الذوب في التغريب، والانمحاء للشخصية أو الهوية، لا يعصم بحضور اسمي، ولكن يعصم بأن يكون مجالا لاكتشاف بنية مسرحية خاصة ومتميزة منفكة عن النقل الحرفي عن الغرب، وتصلح لأن تكون قاعدة لممارسة مسرحية – لم تتحدد بعد – تحفظ تميزنا، وتظل مواكبة للممارسات العصرية. وفي ضوء هذا التصور يفرق الناقد من فكرة العودة إلي البداوة – وفي ضوئه كذلك يفرق من الذوب في الغرب. إنه الذوب الذي يراه يمنح الغرب سلطة تبيح له التعسف :

"ولست أجد ما يحول دون الاستخدام المشروع "للمسرحية المحكية" لتكون تنويعا علي الشكل المسرحي المعروف الشائع، وهو تنويع يغني مطلب الأصالة الذي نلح عليه "حضاريا" في هذه المرحلة، كما أنه يحرر مقاييسنا الأدبية من سيطرة مقاييس الإبداع الغربية، وتعسفها ..." (ص ٢٥٨) .

وبهذا التصور يمضي الناقد ليحقق قراءته، مقدما سبعة نصوص قديمة، معقبا علي كل نص بتحليل يكشف ما فيه من ملامح المسرح. والنصوص السبعة هي:

١ – من "مصارع العشاق" لابن السراج القارئ (٤١٧ – ٥٠٠ هـ) .

٢ – من "الفرج بعد الشدة" للقاضي التنوخي (٣٢٧ – ٣٨٤ هـ) .

٣ – من "مقامات" بديع الزمان الهمذاني (٣٥٨ – ٣٩٨ هـ) .

٤ – من "أخبار الحمقي والمغفلين" لابن الجوزي (٥١٠ – ٥٩٧هـ) .

٥ – من "الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة"، وهو مجموع من الحكايات الشعبية غير منسوب لفرد، حققها المستشرق هنس وير .

٦ – من "المستجاد من فعلات الأجواد" للقاضي التنوخي .

٧ – من "تزيين الأسواق في أخبار العشاق" لداود الأنطاكي (ت ١٠٠٨هـ).

ومن الطريف أن ما وجدناه في قراءة الناقد للمسرح نجده بالمثل في كتابته له، وتمثل مسرحيته: "حادثة خط الاستواء" هذا المعني تمثيلا قويا، ذلك أنها موصوفة في عنوان فرعي، وضعه المؤلف بين قوسين قبل ذكره شخصيات المسرحية – علي عادة كتاب المسرح – بأنها "رؤية في أسطورة حي بن يقظان"، وأحسب أنه تعريف واضح وكاف يصور نمط الحركة القائمة في النص، بوصفها تفاعلا بين "رؤية" عصرية، ونص قديم، هو نص حي بن يقظان الذي تعاقب علي إعادة كتابته، علي أنحاء شتي، ابن سينا، وابن طفيل، والسهروردي المقتول – ولندع مؤقتا كلمة أسطورة حتى لقاء قريب. وإذا كانت المسرحية تعيد قراءة حي بن يقظان، فهي في بعض مواضعها تعيد قراءة ملحمة "جلجامش" القديمة (ص ٣٨ والصفحات التالية)، وكما تعيد المسرحية إنشاء حي بن يقظان علي نحولا يكاد يأخذ من النص القديم سوي شخصيات، تمزجها بشخصيات المؤلفين، وبشخصيات متخيلة، فإنها تعالج جلجامش علي النحو نفسه من الحرية، وتجنب النقل، وتحقيق الاستقلال. من ثم لا يبقي في النص سوي حركة تفاعل حرة تؤسس الرؤية المعاصرة علي معطيات قديمة، أوبالدقة علي الوعي بالمعطي القديم .

نقرأ في النص علي لسان سلامان :

"صاحبنا علمناه فعلمنا

جاوز حد المصطلحات" (ص ٢٦)

فنشعر أن تجاوز المصطلحات متسق مع تصور المعاصرة بوصفها ليست انبهارا برسوم، أو تلبسا لمظاهر، أو استعراضا متباهيا بمصطلحات، بل هي إدراك كلي للعصر

كذلك نقرأ عن حي علي لسان ابن طفيل :

"لكن ابن اليقظان

كان الإنسان

جاز المحسوس إلي المعقول

جاز المعقول لرب العقل،

عرف المعبود بغير النقل .

هذا حي بن اليقظان." (ص ١٠٣)

فندرك أن نفي المعرفة المؤسسة علي النقل ليست، بحال من الأحوال، نفيا للأديان، ولكنها نفي لجدوي المعرفة المستعارة من نقل بغير إدراك عقلي كلي ناضج، فما يحيه ابن طفيل في حي بن يقظان هو تحرره من التبعية لنقل جاهز، وتحقيقه للمعرفة المنبثقة عن وعي صاحبها، وتميز إدراكاته .

وإذا جاز أن نعد ابن طفيل وسطا بين السهروردي وابن سينا فإننا نكتشف أن ذكر العقل يقف علي حافة صراع مهم بين نموذجين معرفيين، يبلغ مداه في الفصل الثالث من المسرحية، والنموذجان هما النموذج الصوفي المؤمن بفكرة الفيض، الذي يمثله السهروردي، والنموذج الفلسفي المؤمن بالعقل والتجربة والاستنباط، الذي يمثله ابن سينا. ويحسم حي الصراع في نهاية المسرحية :

"لم يغب المعني عن فكري ..

فأنا الصوفي .

وسأبقي أبدا صوفيا

لكني دوما أتصوف .. وأخوض

حياة .

لكني دوما أتصوف .. في حب

الناس .

مبتدأ الصوفي تأمل

في معني الخلق

والخوض ببحر الخلق سبيل

الحق.

فلتحمل خرقتك وترحل ما بين

الناس..

في العلم تصوف.

في العمل تصوف.

في الحب تصوف.

في الحرب تصوف .

في دمعة طفل يمسحها المنديل

تصوف

في بسمة بشر تهديها للمحزون

تصوف

حين يكون الوجد تجاه الناس ..

ومرايا القلب تجاه الله ..

الفكر شريعة عقل ..

والعمل شريعة يد.." (ص ص ١٩٦ – ١٩٨)

وخلاصة تلك الخاتمة – بلغة كتاب المسرح "فينالة" أو"مورالة" – أن الرؤية المعلنة تخرج عن المصطلح الفلسفي، والمصطلح الصوفي، جميعا، إلي تصور

كلي ناضج تستفيد وعيها من خبرة الحياة، ومن العقل المدرك، لا من منظومة جاهزة، سينوية أو سهروردية، أو غير هذين المفكرين. وهذا التمسك بمباشرة الحياة، بغير عزلة، أو تعال، أو غموض خطاب، إنما هو مظهر التمسك بالعصر، وبقيم العصر، من إعلاء للعقل، وللعمل، وللتشريع. من ثم تغدو"حادثة خط الاستواء" بحثا عن الاستواء، أو السواء، أو رشاد واضح، بين أضداد كل منها هاوية محدقة بالوجود .

كتيب صغير ذلك الذي أصدره الناقد بعنوان "التراث في رؤية عصرية"، وعنوانه وحده كاف لإظهار كيف أن صغره وبساطته لا ينفيان أهميته الكبيرة في سياقنا الحالي. فمن المؤكد، هذا الكتيب ما كان له أن يظهر لولا شرطان : الأول امتلاك توجه أساسي نحو القارئ العام متصل بالتصور السابق عن تصوف ناشئ من قلب مخالطة الناس والتفاعل معهم. والشرط الآخر امتلاك تصور يحتل فيه مكان الصدارة الرغبة في وصل التراث بالمعاصرة وصلا واعيا من ثم يغدو هذا الكتيب عظيم الأهمية، قوي الدلالة في سياقنا .

ولن يفوتنا أن نقف من استفتاح الكتاب على هذه الفقرة :

"إن الحضارة ليست تراكما كميا، كما أنها ليست مجرد امتداد زمني، بقدر ما أن التقدم لا يعني الهروب المستمر من الماضي، والتوغل العصبي الانفعالي نحو الجديد، مهما كان هذا الجديد. إن أعظم ما تصنعه الشعوب العريقة ذات الحضارة الممتدة، أن تظل حفية بماضيها، فتنتقي من هذا الماضي كل ما يصلح لأن ينمو فيصنع مستقبلها الخاص، المميز لشخصيتها، المقوي لأركان وجودها جذورا وفروعا، ماضيا ومستقبلا. في هذه الكتب الثلاثين التي اختيرت بقدر متوازن من التلقائية والتعمد، توجه الجهد إلي اختيار قضية واحدة، مما يثير كل كتاب علي حدة، كي توضع تحت ضوء الفكر المعاصر، لتكتسب في أذهاننا قدرا من الفهم الجديد، يساعدنا أن نحسن الوعي بأهمية هذه الكتب في موقعها التاريخي بالنسبة لعصرها، وفي أهميتها بالنسبة لقضية دائمة، هي صناعة الواقع والمستقبل علي أساس من الوعي بالماضي ."

أحسب أننا بلغنا في رحلة هذه الدراسة إلي مدي يجعلنا لا نحتاج إلي جهد في تحليل هذا المقتبس، فهو شديد الجلاء في تعبير عن السياق الفكري المتصل بمفهوم "القراءة المعاصرة". وغاية ما يمكن التنبيه إليه أمران : الأول هوأن الكتيب قد اختار طائفة متنوعة ومهمة من كتب التراث لعرضها تبدأ برسالة تربوية، هي رسالة "أيها الولد المحب" للغزالي، وتنتهي برسالة "عطف الألف المألوف علي اللام المعطوف" لأبي الحسن علي بن محمد الديلمي من متصوفة القرن الرابع الهجري، وجمهرة الكتب المختارة كهذين الكتابين ليست كتبا مما يخطر لأول وهلة علي أذهان العامة، أو أوساط المثقفين، بل هي من فوائد القراءات المنقبة في حنايا التراث وحشاياه علي ما يوافق حاجات الإنسان العصري الحر. ومنهج الكتيب في تناول كل كتاب معروض قد أوضحته الفقرة إيضاحا كافيا. والأمر الثاني هو التشابه بين الجملة الخاتمة للمقتبس: "صناعة الواقع والمستقبل علي أساس من الوعي بالماضي" مع قوله في بعض مقالات "جرة قلم" :

"لا يمكن أن تتقدم حياتنا إذا استمرت طريقتنا في إنتاج ما سبق إنتاجه. لابد من استيعاب الماضي والبناء عليه، وإقامة الجديد علي الوعي بالماضي .." (ص ١٣ من جرة قلم) .

وتشابه العبارات علامة قوية علي أننا بإزاء أفكار مستقرة في خطاب الناقد تنشط في أعماله جمعاء .

وتصورنا لما نسميه "بالأفكار المستقرة" معناه أن مفهوم "القراءة المعاصرة" الذي نحلله مفهوم مركزي في وعي الناقد، وفكره، وخطابه، وهذا يفسر عنايته الفائقة بقراءة التراث النقدي قراءة عصرية. ولعل كون الناقد قاصا هو نفسه قد جعله يركز عنايته علي التراث السردي العربي علي وجه الخصوص. ونستطيع الآن أن نحصي أعمالا خمسة في هذا السياق :

١ – مسرحية "حادثة خط الاستواء" التي تعيد قراءة حي بن يقظان .

٢ – كتاب "المسرح المحكي" الذي يستكشف هذا النوع من مسرح الحجرة أو مسرح القراءة في التراث السردي العربي، من خلال سبعة من نصوصه .

٣ – كتاب "التراث في رؤية عصرية" الذي عرفنا به منذ سطور .

٤ – النشرة الجدية لكتاب "الفرج بعد الشدة" للقاضي التنوخي المسبوقة بدراسة ضافية .

٥ – كتاب "أساطير عابرة للحضارات" فضلا عن رعايته لمجموعة من شباب الباحثين يتجهون الآن إلي دراسة التراث السردي العربي بإشراف منه. وأظن الأمر أكبر مما أحصي .

لم يقم الناقد بنشر "الفرج بعد الشدة" كاملا، وإنما نشر مختارات منه، قائلا : "هذا الاختيار انتقاء واصطفاء يرتفع بالتراث إلي "المعاصرة" ويلبي مطالبها، دون أن تتعارض مع الأصالة" (ص ٧)، وهي عبارة جلية لا تحتاج إلي شرح، عقب عليها بأن أهدي الكتاب إلي خمسة، يبدأهم بالباحث في التراث القصصي عند العرب، ويختمهم بالقارئ العام الذي يبحث عن سر القوة في حضارة العروبة والإسلام .

أما الدراسة الفنية فجعلها خاصة بعصر القاضي التنوخي، وشخصيته، ومصادره في اجتناء القصص والأخبار، ومحاور اهتمامه، وخصائص فنه، وهي خطة قد سبق في تناولنا لكتاب الناقد عن الشاعر الكويتي أحمد مشاري العدواني أنها، من جهة، تجعل الأديب مرآة عصره، ومن جهة ثانية، تجعله مرآة لعصر الناقد، بقدر ما يجد الناقد في الأديب من عناصر تتجاوب مع هموم الناقد بإزاء عصره. وفي هذا الصدد التفت الناقد إلي البناء الفني لنصوص التنوخي، ورآه بناء "لا نزعم أنه حقق جمالية القصة القصيرة، بمفهومها الحديث، لكنه ينبع من إدراك للتكامل، ووعي بوظيفة اللغة الفنية، والأسلوب التصويري، وهذه إضافة تستحق ما نبذل من جهد في إبرازها " (ص ٨٦ من الفرج بعد الشدة) والوجه في تجاوب هذه النتيجة مع هموم الناقد العصري هو أنه يبحث في التراث العربي عن مفهوم متكامل للقصة متحرر من مطابقة المفهوم الحديث / الغربي. وهو من هذه الناحية، يقرر أن التنوخي "رائد في الاحتكام إلي الشكل الفني، ومراحله التقليدية : العرض، الأزمة، الحل، أو لحظة التنوير" (ص ٨٧). وهذا معناه أن نصوص التنوخي – مهما يزعم الناقد أنها لا تحقق جمالية القصة القصيرة بمفهومها الحديث – تعود فتنافس القصة الحديثة بنجاح تام .

ومن جهة مقابلة تظل النصوص القديمة مجالا لاستكشاف المعاني العصرية:

"وإذا كان الكتاب قد وجد دافعه الأول في ظروف نفسية عاناها المؤلف، فإنه لم يكن صدي لهذا الظرف المؤقت، لقد اتسعت المادة جدا، فعبرت بحق عن حرية الثقافة العربية، ومرونتها وقدرتها علي الاتساع للتجارب كافة، والكتاب صورة لثقافة القرن الرابع الهجري، بما فيها من امتزاج بين المادي والروحي، وعمق حضاري يدفع إلي التسامح، والبعد عن الجفاف والتزمت، وتفضيل التلقائية علي التصنع والتنطع ..." (ص ٨٧) .

والمقتبس يمضي في حركة ثلاثية من الخاص الشخصي المتمثل في الظروف النفسية التي عاناها القاضي التنوخي، وأسماها المقتبس "الظرف المؤقت"، إلي فكرة التعبير عن العصر، وقد حدده في القرن الرابع الهجري، صعودا إلي معاني عامة لا تختص بالثقافة العربية وحدها، وحظها من المرونة، وإنما تشمل التوازن الإنساني العام بين المادي والروحي، أي أنه يصعد، في نهاية القراءة، إلي معني إنساني عام وعصري .

ويجب ألا تمر إشارتنا إلي كتاب "أساطير عابرة للحضارات : الأسطورة والتشكيل" بغير تعريف بسيط بالكتاب يوضح مناسبته للسياق. أما الكتاب فهو كتاب لا يكتفي بتعريف الأسطورة، ودراسة علاقتها بالواقع، وما بين الأساطير من تشابه واختلاف، ولكنه يولي دراسة علاقة العرب بالأساطير فصلين منه، هما الثالث والرابع، يعقب عليهما بفصلين يختصان بدراسة العشق عند العرب، لينتهي في الفصول الثلاثة الأخيرة إلي نوع من الدراسة بمنهج يسميه "الأدب في ضوء الأسطورة" بدلا من المدخل النموذجي، أو النقد الأنثروبولوجي، أو المدخل الطوطمي (ص ١٦٣) أو بدلا من "المنهج الأسطوري" .

وأما مناسبة الكتاب لسياقنا فهو يظهر من أمور: أولها أن البحث عن الأساطير هو بحث عن نصوص سردية قديمة – بطبيعة الأسطورة السردية. وثانيها أن البحث عن الأساطير هو نزعة عصرية موافقة لنشأة علمي الأساطير والأنثروبولوجيا، ولكنها

نزعة موجهة أساسا إلي التراث، والاتجاه العصري نحو قراءة التراث يوافق سياقنا تماما. وثالثها أن البحث يعود فيصب في الثقافة العربية من جهة علاقة العرب بالأسطورة، ومن جهة قراءة الأدب العربي في ضوء الأسطورة .

ووفاقا لما ألفه الناقد فإن الكتاب "تجنب الوقوف (الطويل) عند الأساطير التي أستهلكها الدرس الأدبي، وطمست معالمها التلخيصات السارية من كتاب إلي آخر" (ص ١٥) ويتسع تصوره للأسطورة لضم "أمور أخري وقضايا جادة تزيد في أهميتها الفكرية وتأثيرها العقلي، كما أنها في عبورها من حضارة لأخري تكشف عن العنصر الجوهري الأصيل في الأسطورة العابرة، كما تكشف عن قدرة الحضارة المسترفدة أن تشكل ما تستورده بحيث يلائم مكنونها موروثها وواقعها الخاص أيضا .." (ص ١٥)، وهو تصور يفضي من خلال فكرة "القضايا الجادة" إلي ملاحظة المعاني الحضارية العامة التي رأينا أمثالها من قبل في تحليل "الفرج بعد الشدة" وهو، كذلك، يتحرك في إطار الآلية الأساسية التي تلاحظ حركة التفاعل المتمردة علي علاقات التبعية والنقل المحض، بحثا عن روح حرة، منطلقة، متزنة، بسيطة، شفافة، لايني خطاب الناقد يبحث عنها طوال الوقت ...

مجدي أحمد توفيق

الهوامش :

(1) J.A. Cuddon, A Dictionary of Literary Terms,
Penguin Books, 1979, p.p. 20 – 21

(2) Ibid, p. 587

(٣) إضافة للتفسير ليست في الأصل – فعبارة هازلت، حرفيا، السادة والسيدات المهذبين"، وهو تعبير يعادل ما نتصوره نحن من المجتمع الراقي، علي تقدير أن التهذيب لا يختص بمستوي اجتماعي دون آخر.

(4) William Hazlitt, The Spirit of Age, or contemporary Portraits, Oxford Univ. Press, 1911, p. 92.

(٥) قال العقاد: "ولا أخطئ إذا قلت إن "هازلت" هو إمام هذه المدرسة كلها في النقد، لأنه هو الذى هداها إلي معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة

والاستشهاد، وقد كان الأدباء المصريون الذي ظهروا أوائل القرن العشرين يعجبون بهازلت ويشيدون بذكره، ويقرأونه، ويعيدون قراءته يوم كان هازلت مهملا في وطنه ..." انظر : العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي – القاهرة – مطبعة حجازي ١٩٣٧ م – ص ١٩٢ .

(6) Lee Patterson , Literary History, in, Critical Terms for Literary Study, edited by Frnak Lentricchia, and, Thomas McLaughlin, The Univ. of Chicago Pres, 1990, p. 250.

(7) Joel Fineman, Shakespear's Ear, in, The New Historicism, Reader, edited by H. Aram Vesser, Routledge, 1994, p. 116.

(٨) هـو Closet drama، ويعرفه cuddon، في المصدر السابق ذكره في هامش (١)، بأنه : "مسرحية (أحيانا تسمي أيضا قصيدة درامية) ألفت لكي تقرأ أكثر من أن تعرض" p.p. 125 - 126 .

مصادر الدراسة (من أعمال أ.د. محمد حسن عبد الله) :

- آفاق المعاصرة في الرواية العربية : القاهرة – مكتبة وهبة – ط١ – ١٩٩٦م.
- أساطير عابرة الحضارات: الأسطورة والتشكيل – القاهرة – دار قباء – ٢٠٠٠
- التراث في رؤية عصرية – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – سلسلة المكتبة الثقافية – العدد ٤٤٣ – ١٩٩٨م .
- جرة قلم – القاهرة – دار قباء – ٢٠٠٠ م .
- حادثة خط الاستواء – القاهرة – دار قباء – ٢٠٠٠ م .
- الرسم بألوان ضبابية : دراسة في شعر أحمد العدواني – القاهرة – مكتبة وهبة – ط١ – ١٩٩٦م .
- الفرج بعد الشدة – القاضي أبو علي المحسن علي التنوخي – القاهرة – دار قباء – ٢٠٠٠ م .
- المسرح المحكي : تأصيل نظري ونصوص من التراث العربي – القاهرة – دار قباء – ١٩٩٩ م .

إليه (٢):

اللغة بين المغالاة والانقطاع

رؤية فى أسباب ضعف العربية

أ.د. توفيق على الفيل

أصبح من نافلة القول الحديث عن أزمة وتخلف تعانيهما لغتنا، وقد تحدثت أقوال كثيرة عن أسباب هذه الأزمة، وفي بعض الأحيان عن مظاهرها. وقد عقدت الندوات، والمؤتمرات، والتقى العلماء والباحثون، ودار بينهم حوار طويل حول هذه الأزمة التي نئن تحت وطأتها والتي لا يخفي على أحد منا خطرها .

وما من أحد لا يدرك الأهمية العظمى للغة، وما لها من أثر في إثبات كيان الأمة بوصفها مقوما أساسيا من مقومات وجودها. وما لها أيضا من الأثر البالغ في استقامة فكرها، بل وتوحد هذا الفكر .

إن الأمة لا يمكن أن يتم لها الترابط والتماسك، ووحدة الفكر والخطاب واللغة مفتقدة فيما بينها. والرسل الذين أرسلوا إلى أممهم، جاءوهم بلغتهم حتى يستطيعوا تبليغهم ما أرسلوا به إليهم. وإذا لم تكن هذه اللغة سليمة وكاشفة ومبينة لا يقدر حامل أية رسالة على نقلها إلى المتلقي على النحو المطلوب. ولعل أصدق دليل على ذلك ما صدر من موسى عليه السلام حين جاءته الرسالة، فتوجه إلى ربه حتى يقويه بصاحب بيان يساعده في تبليغ هذه الرسالة. وذلك ما نجده في قوله تعالى: ﴿وَأَخِي هَارُونُ هُوَ أَفْصَحُ مِنِّي لِسَانًا فَأَرْسِلْهُ مَعِيَ رِدْءًا يُصَدِّقُنِي إِنِّي أَخَافُ أَن يُكَذِّبُونِ﴾ ويستجيب الله سبحانه لذلك الطلب، والله سبحانه لم يرسل رسولا إلى أمة إلا كان بلسانها حتى يتم البيان، وتتحقق الغاية يقول الله سبحانه وتعالى ﴿وَمَا أَرْسَلْنَا من رَّسُولٍ إِلاَّ بِلِسَانِ قَوْمِهِ لِيُبَيِّنَ لَهُمْ فَيُضِلُّ اللّهُ مَن يَشَاء وَيَهْدِي مَن يَشَاء وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ﴾ وكذلك يقول الله عن القرآن الكريم ﴿نَزَلَ بِهِ الرُّوحُ الأَمِينُ ، عَلَى قَلْبِكَ لِتَكُونَ مِنَ الْمُنذِرِينَ﴾.

ويستوى الأمر في لغتنا، ولغة غيرنا من الأمم، بل وفي لغة أي من المخلوقات التي خلقاها الله، وأراد لها أن يكون بينها اتصال، لتكون منها حياة، تسهم مع غيرها في عمارة الكون وبقائه .

واللغة الإنسانية التي كانت وسيلة الإنسان الأولى في الحضارة والاجتماع العمراني نقل عن طريقها المعارف، وتبادل بها الثقافات. ووثق من خلالها الروابط. هذه اللغة لها ماضيها الذى انحدرت منه، وضربت جذورها فيه، إنه ماضيها الموروث وذخيرتها التي استمدتها من آلاف التجارب والخبرات. ولها حاضرها الحي المتجدد الناطق. وكما لا يمكن لأي لغة أن تعيش ماضيها بجزئياته وتفاصيله، لا يمكنها أن تتنكر له أو تنفيه وتدير ظهرها إليه، لأنها إن عاشت في الماضي. أغمضت أعينها عن التجدد الذى يطرأ على الحياة الإنسانية .

وإذا كانت اللغة مظهرا من مظاهر النشاط الإنساني، فمن المسلم به أنها تتطور بتطوره وترتقى بارتقائه، إنها تستمد قوتها وحيويتها من قوته وحيويته .

وأغلب الظن أن القدرة على خلق توازن بين الماضي الموروث، والواقع الحي المتجدد يساعد على بقاء اللغة ويدفع إلى تطورها، وأغلب الظن أيضا أن التمسك بالماضي، والتشبث بكل شيء فيه، وخلع كل أنواع القداسة عليه يوقع في التخلف والجمود، ويصيب اللغة بالضمور، ويباعد بين أصحابها وواقعهم، ويؤدى إلى التردي والفناء .

ومن جهة أخرى نؤمن أن التنكر للماضي، ومحاولة الانفلات منه، والانقطاع عنه تجعل من اللغة سوقا بلا جذور لابد أن تجف وتنتهي، وهذا التنكر من جهة أخرى يحرمنا من جهود كثيرة بذلت لتطوير هذه اللغة، وجمع مفرداتها، ووضع قواعدها. وعلى الجملة سوف نحرم أنفسنا من كثير من التجارب الإنسانية التي بذلها أصحابها. والتي كونت لدينا رصيدا عظيما يساعدنا في أي خطوة نخطوها إلى الأمام .

إن اللغة من أعظم الوسائل التي اهتدى إليها الإنسان في تطوره، وتقدمه. لكن هذه اللغة التي اتخذها الإنسان وسيلة للتفاهم، وقضاء المصالح والحاجات لم

تعد قاصرة على هذا الجانب. وامتد دورها حتى أصبحت وسيلة للقيادة والسيطرة، وبسط النفوذ. وقد حاول الاستعمار منذ وطئت أقدامه الأرض العربية القضاء على هذه اللغة. وقد روج هو وأنصاره مزاعم فاسدة حول قصور اللغة العربية عن استيعاب الحضارة المعاصرة أو التعبير عنها. وليس ذلك صحيحا، فقد : "أجمع المختصون في دراسة اللغات على أن لغتنا العربية تتمتع بعدة مقومات تؤهلها للبقاء والاستمرار في أداء مهامها، فهذه اللغة تمتاز بالغزارة والغنى، والقوة والشموخ، كما تمتاز بالصلابة والمرونة والثبات والتغير. وقد صمدت لكثير من الغزوات التي حاولت النيل منها. وتصدت بقوة لمواجهة ظروف الدهر، وأعداء الحياة. إنها – كما يقول أحد الباحثين المحدثين – تتمتع دون غيرها من لغات الدنيا بحيوية دائمة رغم تاريخها الطويل"[١].

وما ذهب إليه الباحث الحديث يحدثنا بشيء مثله الشيخ رشيد رضا، ويضيف إليه بعض الأسباب التي أدت إلى تخلفها أو الوقوف بها دون الغايات المرجوة لها، يقول "كانت هذه اللغة لغة أميين وثنيين، فظهر فيها أكمل الأديان، فكانت له أكمل مظهر، وتجلى لها العلم، فكانت له خير مجلي. وصارت بذلك لغة الشريعة، والدين، وعلوم العقل والطبيعة، ولكن عدت على أهلها عواد كونية، وطرأت عليهم أمراض اجتماعية فضعف فيهم كل مقوم من مقومات الأمم الحية، ومن تلك المقومات الحقيقية اللغة. فقد فسدت ملكتها في الألسنة، والتوى طريق تعلمها في المدارس، حتى كادت تكون من اللغات الدوارس"[٢].

تلك بعض العلل التي رآها الشيخ رشيد رضا، وبين لنا أن اللغة بما أصابها، كادت تكون من اللغات الدوارس. فماذا كان الشيخ يقول لو كان بيننا الآن والمثقفون – أو من يزعمون الثقافة – لا يحسن الواحد منهم التعبير عن نفسه، ويجاهر بأنه يجهل العربية دون أن يحس بالخجل .

ويمكننا أن نقف عند أمرين عبر عنهما الشيخ في عبارته السابقة، وانتهى من خلالهما إلى هذه النتيجة التي تثير في النفس الأسى والحزن، وأول هذين الأمرين:

---

(١) سامح كريم، مقال : جريدة الأهرام ١٠/٢/١٩٩٨م .

(٢) مقدمة أس.

فساد الملكة في الألسنة، حيث لم تعد اللغة مظهرا من المظاهر التي يهتم بها المثقفون لكنهم استهانوا بها فيما استهانوا به من تراث هذه الأمة. وكان ذلك بداية الطامة لقد شكك الدكتور طه حسين في الأساس الذى استمد منه اللغويون هذه اللغة. ونعنى به الشعر الجاهلي. وعلى الرغم من أن طه حسين كان من المحافظين على هذه اللغة، المتمسكين بالفصيح منها. إلا أنه – دون أن يقصد – شكك في الأصول التي استمدت منها هذه اللغة وصادف ما ذهب اليه هوى في نفوس بعض الذين لا يريدون لهذه الأمة خيرا، فتمسكوا به، ورددوه على أنه حقائق ثابتة .

يقول العلامة محمود شاكر: لقي بقى ما طفح به كتاب "في الشعر الجاهلي" من الاستهزاء والسخرية، والاستهانة بعقول القدماء من أسلافنا، والحط من أقدارهم، والغض مما خلفوه من كتب ومن علم، ومن حصيلة جهودهم، وإخلاصهم في التثبت من المعرفة وهذا كله مفض إلى طرح هذا الذى تركوه لنا وراء ظهورنا، وإلى الإعراض عنه بلا تبين ولا نظر، وهذا هو الداء الوبيل"[1].

وقد صدق ما نبه عليه العلامة شاكر، وحذر من عواقبه. فقد علت بيننا أصوات تدعو إلى طرح تراث هذه الأمة، وتلح في التخلص منه، زاعمة أنه سبب ما نحن فيه من التخلف، وهذا من الأمور المضحكة. إن تخلفنا جاء نتيجة لهذا الاستلاب الثقافي والفكري. ويحدثنا الأستاذ شاكر عن السبب الذي دفعه إلى كتابة بعض الفصول. يقول: "فهذه الفصول التي كتبتها، ترفع اللثام عن شيء في هذه القصة – ويعنى بها قصة الصراع الحضاري – فهذه القصة – كما يذهب – تجرى أحداثها في اخطر ميدان من ميادين الصراع، وهو ميدان "الثقافة" والأدب، والفكر جميعا. ويزيده خطرا، أن الذين تولوا كبر هذا الصراع، والذين ورثوهم من خلفهم، إنما هم رجال منا، من بنى جلدتنا، من أنفسنا ينطقون بلساننا، وينظرون بأعيننا، ويسيرون بيننا آمنين. ويزيد الأمر بشاعة، أن الذين هم هدف للتدمير والتمزيق والنسف، لا يكادون يتوهمون أن ميدان الثقافة والأدب والفكر هو أخطر ميادين هذه الحرب الخسيسة الدائرة على أرضنا من مشرق الشمس إلى مغربها .

---

(١) أباطيل وأسحار ١٢ – ١٣ .

كما أن هؤلاء لم يدركوا أن معارك الثقافة والأدب والفكر مترا حبة لا تحد بحدود، والذين يديرون هذه المعارك يحسنون التوقيت. فهم يوقتونه كلما ظهرت بشائر صحوة، أو أحسوا بآي حركة من حركات الإحياء .

إن هذه المعارك سياسية تتخذ الثقافة والأدب، والفكر سلاحا ناسفا لأي قوة تتجمع أو تكون في طريقها إلى التجمع. وأخطر سلاح في يد العدو، هو سلاح الكلمة الذي يحمله أناس منا، ينبثون في كل ناحية، ويعملون في كل ميدان، وينفثون سمومهم بكل سبيل"[1].

ونضيف على ما ذكر الشيخ أنه قد أصبح في يدهم ذهب المعز وسيفه، وأصبحوا هم أهل المنع والمنح. إنهم قادرون على أن ينفثوا في التماثيل. لتصبح شاهدا على قوتهم، وقدرتهم. لقد أمسكوا بتلابيب الثقافة العربية، وأرادوا أن يزيحوها عن مكانها ليحلوا غيرها مكانها. ولن نعجب إذا وجدنا من يتبنى دعوات أولئك الذين أرادوا أن، تكون اللغة مجرد أصوات، وإن لم يكن لها معنى. ويسلك سلوكهم في الحرب على التراث واللغة، ولو كانت غايتهم تطوير هذه اللغة – طبقا لما يقتضيه التطوير من أسس – لرحبنا بهذه الفكرة وساندناها. بل لو كانت مثل هذه الأفكار نابعة من ذواتهم، وليست تقليدا لغيرهم من أمثال أنصار الحركة المستقبلية في أوربا، والشكلانيين الروس لقلنا إن ذلك اجتهاد يمكن أن يسفر عن شيء. لكن غاية هؤلاء – كما هو الشأن، عند من نقلوا عنهم – يكمن في الانقطاع، وقتل القاعدة، والانفلات من كل قيد .

إنهم يريدون قتل القاعدة اللغوية، والنحوية، والبلاغية والعروضية والموسيقية وأولا وأخيرا قتل القاعدة الفكرية بوصف اللغة أساس الفكر .

إن غاية هؤلاء – كما يبين أدونيس، تحطيم كل احترام لنا للغتنا، لأن هذه اللغة كما يقول عندنا شبه مقدسة. وهويريد أن يحطم كل المقدسات. وحين يحطم اللغة يحدث شرخا ينفذ منه إلى تحطيم هذه المقدسات، كالعقيدة، والقيم، والتقاليد. ومن ثم يفتح الباب على مصراعيه لكل المحرمات .

(١) أباطيل وأسماء، ١٢ – ١٣ .

إنهم يسعون إلى ما أطلقوا عليه الحداثة. وهى عندهم انقطاع معرفي : "ذلك لأن مصادرها المعرفية لا تكمن في مصادر التراث، والفكر الديني، وكون الله مركز الوجود. الحداثة انقطاع معرفي، لأن مصادرها المعرفية هي اللغة البكر، والفكر العلماني، وكون الإنسان هو مركز الوجود" على نحو ما يذكر كمال أبوديب.[١]

ولسنا بصدد مناقشة هذا الفكر العلماني الإلحادي. ولكننا نشير إلى أن هؤلاء يريدون أن يستحدثوا لغة أخرى ليست تلك اللغة التي عرفناها، وتوارثناها. أصبحت اللغة آلتي يخاطب بها بعضنا بعضا. وهى اللغة آلتى التقينا اليوم لنتحدث عن أسباب ضعفها .

ولعل ما نريد الوصول إليه أننا انسقنا وراء مبالغة من يتشددون في استخدام اللغة ويريدون الوقوف بها عندما أطلقوا عليه عصور الاحتجاج دون نظر إلى تطور هذه اللغة باعتبارها مظهرا إنسانيا ينسحب عليه ما ينسحب على كل المظاهر الإنسانية، أو انحدرنا وراء أولئك الذين أرادوا باللغة شرا. وأرادوا أن يحولوا نظامها إلى فوضى، أو كما يقولون أرادوا أن يغسلوها من معناها المعجمي. وإذا جئت تبحث في ا اللغة التي يريدونها. لم تجد إلى فوضى لا رابط لها، ولا يستطيع أحد غيرهم فهمها أو تفسيرها. وعلى الجملة .. واجهك منها سخافات منقولة نقلا عن غيرهم. وأول ما نقلوه ما أسموه بالشعر الحر. الذى نقلوه عن "كوستاف كان" ليكون بداية الانفلات، والضياع اللغوي. وتفرغ الكلمات من معانيها، وتصبح مقاطع صوتية لا معنى لها مثل : "س. س. س. س. س. س. س١١ وينقل أدونيس هذا الهوس إلينا. كما يفعل ذلك. كمال جر جس أبوديب. وهذا شاعر منهم يقول في قصيدته: "ستزن، ستزن، ستزن" وتتحول الكلمة عندهم إلى رموز رياضية "+ – + – + + × " لتعبر – كما يقول أحد الباحثين عن حركة ناقل السرعة في السيارة. وقد نقل كمال أبوديب هذا الهوس في كتابه "جدلية الخفاء والتجلي"[٢].

---

(١) مجلة فصول، المجلد ٤، العدد ٣، ١٩٨٤ .

(٢) تقويم نظرية الحداثة، ٦٤، ٦٥ .

وكما ترى لا تجد إلا كتلا من اللافتات التي تشبه ملصقات الحوائط. توضع فيها الألفاظ بشكل عشوائي، لا تقوم في كثير من الأحوال على قاعدة لغوية أونحوية أومنطقية، فإذا انتظمتها قاعدة، كانت مجرد هلوسة صوتية لا يمكن أن تؤدى إلى معنى .

ولم يخف هؤلاء غايتهم، أو يبثوا دعوتهم على استحياء – كما كان يفعل أسلافهم من قبل. بل جهروا بها، وجاءت هذه الأهداف سافرة. فهذا "أدونيس" حامل لواء ما يسمى بالحداثة يريد أن يحطم كل احترام لهذه اللغة. أي لغتنا، لأن هذه اللغة عندنا شبه مقدسة. وهو حين يحطم قدسية هذه اللغة يحدث شرخا ينفذ منه إلى تحطيم كل المقدسات – على نحو ما سبق القول .

ولن يصاب المرء بالدهشة حين يجد في كتابات من يدعون الأدب لغة مهلهلة، لا تنتمي إلى هذه اللغة بسبب. تجد تراكيب أعجمية، أو كلمات وضع بعضها بجوار بعض، أو وضع بعضها تحت بعض، ثم بقوة الإعلام وسطوته يوضع في روع الناس أن هذا هو الفن وأن أي شيء جاء على خلافه لاحظ له من الفن ولا نصيبا. وفوق هذا ينبري من يدافع عن هذه اللغة ويمجدها. أو يشرحها ويكشف عن عبقرية أصحابها .

لقد أهمل الأدباء والنقاد في زماننا اللغة. وجاهر بعضهم بنبذها وازدرائها، زاعمين أن التمسك بها جمود فكرى لا يتيح للأديب أن يعبر عما بداخله. ولم يكن هذا الازدراء في حقيقته إلا جهلا بهذه اللغة، وعجزا عن الوقوف على دقائقها وأسرارها. وقد عزت نازك الملائكة – وهى إحدى رواد الشعر الحر – عرقلة مسيرة هذا الشعر إلى "ازدراء بعض شعرائه للغة العربية وقواعدها، وتحقيرهم للتراث. وذهبت إلى أن الشاعر العربي يخسر خسارة فادحة عندما يعتنق الاستهتار باللغة. فليس الشعر في واقع الأمر إلا مقدرة الشاعر على استعمال اللغة، والإحساس بما تشع الألفاظ والعبارات من المعاني والانفعالات والظلال "وإذا كان الشاعر لا يعترف بالأساليب والقواعد الرصينة فكيف يصون شعره عن ركاكة الفوضى، وضعف الروح بحيث يرقى إلى مستوى الشاعر"(١).

---

(١) انظر : لغة الشعر عند نازك الملائكة. د. أحمد مطلوب، نازك الملائكة، الشعر والشاعرة. ٦٠٥، ٦٠٦. وانظر قضايا الشعر المعاصر .

وترجع – نازك الملائكة – ونحن معها – ازدراء الذين ينسبون أنفسهم للأدب – اللغة إلى واحد من أمرين : جهلهم وعدم قدرتهم على التمييز، أو حقدهم على هذه الأمة، وكيدهم لها.(١)

وإذا كان بعض شعراء المدرسة الحديثة قد ازدروا اللغة، وزعموا أنهم يعلون عليها، فإن دعاة الحداثة يريدون الانقطاع التام عن هذه اللغة، كما سبقت الإشارة – ومن ثم أراد بعض ذوى المواهب الضحلة، ليكونوا حداثيين. أن يعبثوا باللغة، أو أن يأتوا بهلوسات يحسبون أنها تجديد – لقد مسخوا اللغة : "وفرغوها من مخزونها التاريخي والاجتماعي. وانتهى الأمر إلى ضمور شديد في وظيفتها. وقصور في طاقاتها. وغدت وسيلة للقطيعة والتدابر بدلا من أن تكون وسيلة للربط بين الجماعة، وتقوية للأواصر بينها.(٢)

الضعف ليس ضعف القواعـــد

إن كثيرا من اللقاءات التي تجتمع على مثل ما اجتمعنا عليه، وتتحدث عن ضعف اللغة ترجع ذلك إلى عدم استقامة الأعراب، أو استخدام بعض الألفاظ على غير استخدام الأوائل لها. وعلى الرغم من أهمية الإعراب، وأهمية المعجم اللغوي، أرى الاقتصار عليهما نقصا معيبا، وهولا يكشف عن الضعف الحقيقي الذى يتعين علينا أن نشخصه ونعمل على إبراء اللغة منه .

إن المرض الحقيقي الذى أصاب هذه اللغة منذ القدم، حتى من ذلك الوقت الذى كانت في ريعان شبابها، وكان العلماء يعكفون عليها. هو الوقوف عند ظواهر قوانين النحو، ومدلول الألفاظ المفردة، والجمل المركبة، والانصراف عن المعاني والأساليب ومغازى التراكيب. وعدم الاحتفال بتصاريف القول ومناحيه. وضروب التجاوز والكناية فيه"(٣) على نحو ما يبين لنا الشيخ رشيد رضا.

وما ذهب إليه الشيخ صحيح فكل اهتمام من يدعون الاهتمام باللغة ينصرف

---

(١) الشاعر واللغة، مقال، مجلة الآداب، عدد ١٠، ١٩٧١ .
(٢) شعرنا القديم والنقد، ١٨، ١٩ .
(٣) مقدمة أسرار البلاغة .

إلى لفظ دلف إلى الفصحى من كلام الناس، أو جاءت دلالته على غير ما كان له عند القدماء .

وأصحاب هذا الاتجاه يسارعون بالتخطئة على الرغم من أن الحكم بالتخطئة يجب أن يسبقه استقراء. وقد انتقد هذا الأمر القاضي الجرجاني حيث يقول : "ولم استحسن ما يتسرع إليه أصحابنا من التصريح بمخالفة اللغة، والتشبث بالشواذ المردودة"[1]، كما نجد القاضي الجرجاني يسوغ الاستخدام الشائع، ويجد له مندوحة من الشيوع ويقدمه على بعض الحقائق التي يتمسكون بها. فالقاضى الجرجانى وهو يحتج لشاعره حين استخدم لفظا في غير المعنى الذى وضع له ينتهي في هذا الاحتجاج إلى أمر له خطره هو القول بأن الشاعر "استسلم لعادة الخطاب، وعادة الاستعمال في اللغات مقدمة على حقائقها، وهى أولى بالظاهر من أصولها".[2]

لقد أدرك القاضي الجرجانى، في القرن الرابع الهجرى، ما لم يدركه بعض اللغويين المعاصرين الذين يريدون أن تظل لغة امرئ القيس لغة الخطاب في هذا الوقت. دون إدراك منهم للتطور الذى يصيب اللغة، ويفيدنا في هذا القاضي الجرجانى حين يبين لنا العوامل التي تؤثر في اللغة. وكيف أن لغتنا العربية بعد الإسلام أصابها شيء غير قليل من التغير .

لقد كان في لغة العرب قبل الإسلام تعقيد وكزازة، وكان في كثير من ألفاظهم وعورة وغلظة. إلا عند بعض الشعراء الذى جاوروا القرى، أو سكنوا المدن. وكان لهم حظ من التحضر، إذ الأمر عندهم يختلف عن سواهم .

لكن حين انتشر الإسلام فيما جاوره من الأقطار والأمصار، واختلط العرب بغيرهم من أصحاب الحضارات، وانتشر التأدب والتظرف عملوا على تطوير لغتهم حتى تناسب الحضارة الجديدة. يقول : "فلما ضرب الإسلام بجرانه، واتسعت ممالك العرب، وكثرت الحواضر، ونزعت البوادي إلى القرى، وفشا التأدب والتظرف. اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله، وعمدوا إلى كل شيء ذي أسماء

---

(١) الوساطة، ٨٢ .

(٢) المرجع السابق، ٨٠ .

كثيرة اختاروا أحسنها سمعا، وألطفها من القلب موقعا، وإلى ما للعرب فيه لغات فاقتصروا على أساسها وأشرفها، وقد يتجاوزون الحد – في بعض الأحيان في بحثهم عن السهولة، واختيارهم للفظ المناسب فيسمحون ببعض اللحن" .

"لقد كان ذلك كله بسبب لين الحضارة، وسهولة طباع الأخلاق" – كما أنه لا يرى ما كان يراه سواه من عد السهولة ضعفا. وربما كان المردود من وجهة نظره هو شعر من يحاول تجاز ولغة العصر، والارتداد إلى الماضي. يقول : "وتجاوزوا الحد في طلب التسهيل حتى تسمحوا ببعض اللحن، وحتى خالطتهم العجمة، وأعانهم على ذلك لين الحضارة، وسهولة طباع الأخلاق، فانتقلت العادة، وتغير الرسم، وانتسخت هذه السنة، واحتذوا بشعرهم هذا المقال، وترفقوا ما أمكن، وكسوا معانيهم ألطف ما سنح من الألفاظ. فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأول، يتبين فيها اللين، فيظن ضعفا، فإذا أفرد عاد ذلك اللين صفاء ورونقا، وصار ما تخيلته ضعفا، رشاقة ولطفا، فإن رام أحدهم الإعراب، والاقتداء بمن مضى من القدماء لم يتمكن من بعض ما يرومه إلا بأشد تكلف، وأتم تصنع، ومع التكلف المقت، وللنفس عن التصنع نفرة. وفي مفارقة الطبع قلة الحلاوة، وذهاب الرونق، وإخلاق الديباجة"[1].

وحتى لا يلتبس الأمر، ويفسر ما نذهب إليه على غير وجهه أؤكد على أن ما أريده هو، المفردات يدخلها كثير من التطور. وذلك محكوم بالاستعمال. فمن ألفاظ اللغة ما يكون جديدا وفد إلى اللغة من أي جهة، ومن ألفاظها ما يتجنبه الاستعمال ويهمل، ويكون مكانه المعجم وعلينا ألا نتوجس من الألفاظ التي ترد إلى اللغة. ونتركها لاختبار الاستعمال، فإن كتب لها الشيوع، وكثر استخدامها كان ذلك مسوغا لقبولنا لها .

وإذا تجاوزنا الألفاظ، وجدنا من الأمور التي اتخذها دعاة التصدي للعربية. تلك الصعوبة التي يلاقيها الدارس للنحو العربي. وأحب قبل الحديث عن هذه النقطة أن أبين ما انتبهت إليه منذ عدة سنوات، وطرحته في ندوتين خصصتا

---

(١) الوساطة، ١٨، ١٩ .

لدراسة الضعف في اللغة العربية وقد قمت فيهما ببحث ميداني حاولت أن ألتمس فيه الأسباب التي تصرف الدارس عن اللغة العربية .

وقد جاءت نتيجة البحوث تثبت أمرين لهما دلالتهما الواضحة الأول أن النحو بما فيه من صعوبة يجعل الدارسين يعزفون عن دراسة اللغة العربية. والثاني: أن دراسة الأدب لا تلبى حاجات الدارس، ولا وتلتقى مع تجاربه .

ولست أشكك في قيمة النحو وأهميته لدارس العربية، كما أنني لا أقلل من قيمة الجهود المخلصة التي بذلها أسلافنا من العلماء. فالحق أنهم قدموا للغة خدمات جليلة ووضعوا بين أيدينا تراثا قلما يتوفر بعض منه لأمة من الأمم. لكن ما نريد التأكيد عليه أننا في هذا الزمان نصادف عقبات، ومعوقات، وقد يوجد فضول من القول يستفيد منها الباحثون الكبار، لكنها تصعب على جمهرة الدارسين للعربية، ولا تفيدهم كثيرا في مراحلهم الأولى .

ولست أول من يشير إلى مثل هذه الأمور التي تسببت، في القديم، كما تتسبب اليوم في توجيه اللوم لهذه اللغة. لقد سبقنا إلى مثل ذلك عبد القاهر الجرجانى الذى وجد أناسا يزهدون في دراسة النحو في زمانه. وقد وجد لهم بعض الحق فيما ذهبوا إليه. يقول : "فإن قالوا : إننا لم نأب صحة هذا العلم، ولم ننكر مكان الحاجة إليه في معرفة كتاب الله تعالى، وإنما أنكرنا أشياء كثرتموه بها، وفضول أقوال تكلفتموها، ومسائل عويصة تجشمتم الفكر فيها ثم لم تحصلوا على شيء أكثر من أن تغربوا على السامعين، وتعابوا الحاضرين .

"قيل لهم : خبرونا عما زعمتم أنه فضول قول، وعويص لا يعود بطائل ما هو؟

فإن بدأوا فذكروا مسائل التصريف التي يصفها النحويون للرياضة، ولضرب من تمكين المقاييس في النفوس، كقولهم كيف تبنى من كذا على وزن كذا وقولهم ما وزن هذا. وتتبعهم من ذلك الألفاظ الحوشية. كقولهم. ما وزن (عزويت) وقولهم في باب ما لا ينصرف لو سميت رجلا بكذا كيف يكون الحكم ؟ وأشباه ذلك، وقالوا أتشكون أن ذلك لا يجدي إلا كد الفكر وإضاعة الوقت ؟

وتأتى إجابة الشيخ لتقر صحة ما ذهب إليه هؤلاء. ويعترف لهم بقلة جدوى

مثل هذه الأمور وأشباهها في النحو العربي. يقول : "قلنا لهم أما هذا الجنس فلسنا نعيبكم إن لم تنظروا فيه، ولم تعنوا به، وليس يهمنا أمره، فقولوا فيه ما شئتم، ولا يقف الأمر عند الأمور التي سبقت. فليست وحدها ما أفرط النحاة القول فيه، وما أكثروا الجدال حوله. فهناك اعتراضات أخرى يحدثنا عنها عبد القاهر الجرجانى أيضا، ويقر بصحة الاعتراض بها. يقول :

"فإن تركوا ذلك وتجاوزوه إلى الكلام على أغراض واضع اللغة، وعلى وجه الحكمة من الأوضاع، وتقرير المقاييس التي اطردت عليها، وذكر العلل التي اقتضت أن تجرى على ما أجريت عليه. كالقول في المعتل. وفيما يتعلق بالحروف الثلاثة التي هي الواو والياء والألف من التغيير بالإبدال والحذف والإسكان. أو الكلام على التثنية وجمع السلامة. ولم كان إعرابهما على خلاف إعراب الواحد. ولم تبع النصب فيها الجر، والكلام في النون، وأنه عوض عن الحركة والتنوين في حال. وعن الحركة وحدها في حال، والكلام على ما ينصرف وما لا ينصرف، ولم كان المنع من الصرف، وبيان العلل فيه، والقول على الأسباب التسعة، وأنها كلها ثوان لأصول، وأنه إذا حصل منها اثنان في اسم، أو تكرر سبب، صار بذلك ثانيا من جهتين، وإذا صار كذلك أشبه الفعل، لأن الفعل ثان للاسم والاسم المقدم والأول، وكل ما جرى هذا المجرى؟

وعلى الرغم من أن الشيخ يرى في معرفة هذه الأمور، والوقوف عليها فوائد، وأن من يتركها يحرم منها، على الرغم من ذلك يجارى هؤلاء. أو على الأقل يقبل اعتراضهم حولها.[1]

وإذا كانت هذه الأمور تعيق الدارس، وهى محل اعتراض من معاصري عبد القاهر الجرجانى آي في ذلك الوقت الذى كان العلم فيه عبادة. وكان أشرف وأعظم ما يتمسك به الحصول على قدر منه. وكانوا يقفون أنفسهم عليه. فما بالنا بزمن ضعفت فيه الهمة، وزادت فيه المغريات والصوارف، وتعرضت فيه اللغة وعلومها إلى السخرية والازدراء. على نحو ما سوف نبين .

(١) مقدمة دلائل الأعجاز، ص٢٩ – ٣٠، ت. محمود شاكر .

إن الضعف في اللغة. ليس وليد هذا الزمان الذى فشت فيه العجمة، بسبب الاستعمار الذى جثم على صدر هذه الأمة، وعمل على أن يسلبها قيمتها وحضارتها، فلم يكن هدف الاستعمار الاستيلاء على الأرض، ونهب خيراتها وثرواتها فحسب. بل كانت أطماعه أبعد غورا، وأوسع مدى. لقد كان يريد أن ينزعها من الجذور، يمزق كيانها الواحد، ويحوله إلى كيانات. ويقطع لسانها ويحوله إلى ألسنة. حتى يعز على أى جزء منها أن يفهم لغة الآخر أو يفهمه. إن الحديث في هذا أصبح من نافلة القول، وأصبحت المماراة فيه والجدل حوله سفاهة وحمقا .

لقد حارب الاستعمار، ولا يزال لغة هذه الأمة، وعمل بكل الوسائل على إحلال لغته محلها. وقد صادف أرضا خصبة، ونفوسا ضعيفة مستجيبة، لعب بعقلها ما وجدته عنده من زخارف. فلهثت وراءه، لكن الحق الذى لا ينكر أن الضعف قد بدأ يتسلل إلى هذه اللغة منذ القرن الخامس – كما لحظ ذلك الشيخ محمد رشيد رضا فهويقول : "ظهر ضعف اللغة في القرن الخامس، وكانت في ريعان شبابها، وأوج عزها وشرفها. وكان أول مرض ألم بها الوقوف عند ظواهر قوانين النحو، ومدلول الألفاظ المفردة، والجمل المركبة. والانصراف عن المعانى والأساليب، ومغازى التراكيب. وعدم الاحتفال بتصريف القول ومناحيه، وضروف التجوز والكناية فيه".[1]

ولكلام الشيخ نصيب وافر من الصحة. فماذا نرى من العناية بالعربية في هذا الزمان من الذين يدعون الحفاظ عليها. لا نجد لهم حرصا إلا على لفظ جاء على خلاف ما قرأوه في كتب القدماء. وتعج كتاباتهم بالنصائح العبقرية "قل كذا ولا تقل كذا" وهم بذلك يريدون أن تتوقف الحياة عندما أطلقوا عليه عصور الاحتجاج. كما أنهم يريدون أن يفرضوا على الحضارة الإنسانية لغة البوادي والقفار. كما أنك تجد معارفهم تقف عند أحوال الإعراب، وما يعتري أواخر الكلمات من التغير على الرغم من أنهم يصادفون أمثلة تخالف قواعدهم، وتأتى على غير طرائقهم، ويذهبون في التماس التأويل لها كل سبيل – على نحوما أسلفنا

(١) مقدمة أسرار البلاغة .

القول – ولو رجعنا إلى المصادر الأولى التي استمد اللغويون مادتهم منها. وهم بصدد وضع القواعد لوجدناهم يعتمدون مصدرين أساسيين : هما الشعر، وما سمع عن الأعراب .

"وهذا موقف في غاية اللطف لا يبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساسا يعرف وحي طبع الشعر، وخفي حركته التي هي كالهمس، وكمسرى النفس في النفس"[1]. كما يبين لنا أيضا هذه الطبيعة الخاصة التي تكشف عنها المواقف، وتظهرها الأحوال. وهى ليست من المعاني اللازمة للألفاظ أو التراكيب. وإذا حاولنا أن نطبق ما صلح منها في موضع على موضع. ربما خرج بنا – كما يقول – إلى ما يضر المعنى، وينبو عنه طمع الشعر، وقد يتعاطاه من يخالطه شيء من طباع التعمق – فنجد ما يفسد أكثر مما يصلح".[1]

الوقوف أمام أي تجديد

لقد حاول اللغويون منذ القدم التصدي لأي تجديد، وعدوه خروجا غير مقبلول أيا كان قائله وقد ظنوا أن اللغة جاءت مستقيمة ناضجة على نحو ما ورثوها عن الجاهليين، وأوائل الإسلاميين. وهم لهذا قد استغنوا عن أي إضافة، لقد أرادوا لهذه اللغة التي تتسم بالحركة السكون. وقد وقعوا نتيجة لموقفهم المتشدد في تناقض. ذلك لأنهم التمسوا القاعدة – كما يقولون – من شعر القدماء – ولغة البادية. وسبق القول بأن للشعر لغته الخاصة التي يحدث فيها تحوير. وقد يظهر فيه خروج على القاعدة، كما أن الذين نقلوا عن أهل البادية يمكن أن يخطئوا أو يحرفوا. ومن مظاهر هذا التناقض ما نجده عند هؤلاء اللغويين عندما نجدهم يقبلون من القدماء أشياء يرفضون مثلها من معاصريهم. وقد لاحظ القاضي الجرجانى ذلك التحامل. فقال: "دونك الدواوين الجاهلية والإسلامية، فانظر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدح فيه، إما في لفظه ونظمه، أو ترتيبه وتقسيمه، أو معناه، أو إعرابه ؟ ولولا أن أهل الجاهلية جدوا بالتقدم، واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة والإعلام والحجة لوجدت كثيرا من أشعارهم معيبة مسترذلة، ومردودة منفية، لكن الظن الجميل،

---

(١) السابق، ٥٢ .

والاعتقاد الحسن ستر عليهم، ونفي الظنة عنهم، فذهبت الخواطر في الذب عنهم كل مذهب، وقامت في الاحتجاج لهم كل مقام"، وأخذ يسوق لنا أمثلة من الأخطاء التي وقع فيها القدماء. وعلى سبيل المثال، إمام الشعراء الجاهليين امرؤ القيس في قوله :

أيـــا راكـــبا بـــلغ إخوانـــنا   مـــن كـــان كـــندة أوا وائـــل

فنضب (بلغ)

وقوله :

فـــاليوم أشـــرب غيـــر مستحقب   إثمـــا من الله واغل فسكن (أشرب)

وقوله:

لهـــا متنـــتان حظاتـــا كمـــا   أكـــب عـــلى ســـاعديه الـــنمر

وقوله لبيد:

تـــراك أمكـــنة إذا لـــم أرضـــها   أو يرتـــبط بعـــض الـــنفوس حمامها

فسكن (يرتبط)

وهناك أمثلة أخرى كثيرة للجاهليين والإسلاميين يسوقها القاضى الجرجانى[1]. ومن الغربيب أن نجد اللغويين، وبعض النقاد يذهب في تأويل هذه الأشياء كل مذهب ولا يتسامح في قليل منها إذا ورد عند غيرهم، والآمدي يخطئ أبا تمام في قوله:

طـــلل الجميـــع لقـــد غفوت حميداً   وكـــفى عـــلى رزئى بـــذاك شـــهيداً

وحين أجيب لأنه ربما يكون قد جاء على القلب. يرد بأن المتأخر لا يرخص له في القلب.لأن القلب جاء في كلام العرب على السهو.

---

(١) الوساطة ٤، ٥، ٦، ٧، ٨

ويعترض عليه مرة أخرى بأن القلب جاء في القرآن الكريم. ولا يمكن أن يكون ذلك من قبيل السهو،لأن الله جلت قدرته لا تأخذه سنة ولا نوم. ويتعالى عن السهو. يحاول التماس وجه من الوجود. وعلى سبيل المثال قوله تعالى: ﴿وَآتَيْنَاهُ مِنَ الْكُنُوزِ مَا إِنَّ مَفَاتِحَهُ لَتَنُوءُ بِالْعُصْبَةِ أُولِي الْقُوَّةِ﴾.

وإنما العصبة تنوء بالمفاتيح، أى تنهض بثقلها.

وقوله تعالى: ﴿ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّى﴾ وإنما هوتدنى فدنا. وقوله تعالى: ﴿وَإِنَّهُ لِحُبِّ الْخَيْرِ لَشَدِيدٌ﴾ أى وإن حبه للخير لشديد. وأشباه ذلك من القرآن الكريم. فجد الأمدي يبحث لذلك عن تخريج يبعده عن أى يكون من القلب. وقد نقتنع بما يقول، وقد لا نقتنع به، وقد نجد لذلك القلب علة جمالية لم يصل إليها الآمدي. لكن ما نريد قوله : ازدواج النظرة للمسألة الواحدة، وها هو الآمدى يحاول يلتمس

تخريجا لقول الشاعر :

ومهمـــه مغـــبرة أرجـــاؤه كـــأن لـــون أرضـــه ســـماؤه

والوجه أن يقول كأن لون سمائه من غبرتها لون أرضه، وهويقول : إن مثل هذا القول غير واجب له(١).

إن الأمثلة الكثيرة التي جاءت في القرآن الكريم، وفي الشعر خلاف قواعد النحاة، مثل قوله تعالى في سورة الفجر: ﴿وَاللَّيْلِ إِذَا يَسْرِ﴾ حيث حذف الياء من الفعل المضارع لغير جازم، وحذفت الياء من الاسم المقصور في نفس السورة في قوله تعالى: ﴿وَثَمُودَ الَّذِينَ جَابُوا الصَّخْرَ بِالْوَادِ﴾. وحذفت الياء في قوله تعالى: ﴿ذَلِكَ مَا كُنَّا نَبْغِ فَارْتَدَّا عَلَى آثَارِهِمَا قَصَصًا﴾ ومجيء الاسم الممنوع من الصرف منونا في قوله تعالى: ﴿إِنَّا أَعْتَدْنَا لِلْكَافِرِينَ سَلَاسِلاً وَأَغْلَالاً وَسَعِيرًا﴾.

وما جاء في قول النبي ﷺ "أعيذكما بكلمات الله التامة، من كل شيطان وهامة، ومن كل عين لامة". كل ذلك يضعنا أمام حقيقة فنية يجب أن نضعها

(١) الموازنة ج١، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١

في الحسبان. ذلك لأن النسق الجميل في كل الأمثلة التي جاءت من القرآن الكريم ما كان سيتوفر لها هذا الحسن لو جاءت على القاعدة. إن الخروج على القاعدة قد حقق التناسب، وهو من القيم الجمالية التي تتميز بها لغة القرآن، ولعل ذلك يكون مسوغا للخروج على القاعدة إذا حقق غاية جمالية.

ومن كل ما سبق نستطيع أن نقف على الحقائق الآتية:

أولاً: أننا حين نتحدث عن الضعف الذي أصاب اللغة لا نعنى به مجرد الصحة وعدم التمكن من القاعدة النحوية، أو استخدام لفظ من الألفاظ على غير الوجه الذي يجب أن يستخدم عليه. لكن الضعف الذي نعنيه عجز اللغة المستخدمة، أو بعبارة أخرى عجز من يستخدم اللغة في التعبير بها عن كل مناحي الحياة، ولجوئه في التعبير إلى لغات أخرى. وهذا ليس عجزا من اللغة عن الوفاء، بل عجز من يستخدم اللغة عن استخدام قدراتها التعبيرية، وطاقاتها الإبداعية. إن ضعف اللغة يتمثل في الانصراف عن المعاني والأساليب، ومغازى التراكيب، وعدم الاحتفال بتصاريف القول ومناحيه، وضروب التجوز والكتابة فيه .

ومن الأمور المؤسفة ما استقر في أذهان كثير من الناس، من أن المراد بالكلام هو مجرد الإفهام. وأن من أفهمك ما يريد كان ذلك بالإشارة، أو بأي لغة كانت.

كما أن من الناس من لا يجد النقص يأتي المرء إلا من جهة نقصه فيعلم اللغة، ومعرفة معاني المفردات. أو مكان القاعدة. ولا يعلم كما يقول عبد القاهر الجر جاني: (أن هاهنا دقائق وأسرار طريق .العلم بها الروية والفكر، ولطائف مستقاها العقل. وخصائص معان ينفرد بها قوم قد هدوا إليها ودلوا عليها، وكشف لهم عنها، ورفعت الحجب بينهم وبينها، وأنها السبب في أن عرضت المزية في الكلام. ووجب أن يفضل بعضه بعضا" وأضيف على ذلك أن لغة العرب تأتى بعد تمام الصحة، وكمال الإعراب .

إن لغة العرب تمكن بلاغتها في مراعاة الأحوال والمقتضيات، واختيار الوجه المناسب من وجوه التعبير.

إننا لا نريد الوقوف عند اللغة الصحيحة فحسب، بل نريد الوصول إلى اللغة الفصيحة. إن من الاعتقادات الفاسدة – والكلام لعبد القاهر الجر جاني أيضا – ما دأبوا إليه من حصرهم للفصاحة في تقويم الإعراب والبعد عن اللحن. والحقيقة أن الفصاحة تظهر من أجل لطائف تدرك بالفهم، لا من أجل شئ يدخل في النطق .

إن الإعراب – على أهميته – قرينة من القرائن، يمكن الاستعاضة عنها بغيرها. فقد صحح النحاة القول : خرق الثوب المسمار. حيث جعلوا المفعول به مرفوعاً والفاعل منصوبا. لأن ثمة قرينة نستعيض بها عن الإعراب، وهى العقل، كما أن تجاوز وجه من وجوه الإعراب يمكن التماس سبب له، ما لم يؤد إلى إفساد الكلام، أو الخروج عن الغرض.

ثانياً : يجب أن نعلم أن اللغة العربية تعتمد في بلاغتها كثيرا الخروج على مقتضى الظاهر فقد يكون الوجه الذي يقتضيه السياق على نحو من الأنحاء. ويأتي الكلام على خلافه لنكتة فنية لا يعرفها إلا هل البصر بالكلام ؟

"ففي الكلام بعد تمام الصحة حسن وأحسن، ورشيق وأرشق. وابن أبى الحديد في كتاب البرهان يقول لنا في هذا الشأن: "وأما الكلام فلا يعرف إلا بالذوق وليس كل من اشتغل بالنحو أو باللغة والفقه كان من أهل الذوق، وممن يصلح لانتقاد الكلام، وإنما أهل الذوق هم الذين اشتغلوا بعلم البيان، وراضوا أنفسهم بالرسائل والخطب والكتابة والشعر. وصارت لهم بذلك دربة وملكة تامة، فإلى هؤلاء ينبغي أن يرجع في معرفة الكلام وفضل بعضه على بعض[(١)] " .

وهذا الذي نذهب إليه يدخل فيه المجاز، إذ هو انحراف باللفظ عن الوضع الأول له ونقله من معناه الأصلي إلى معنى آخر. واللغة العربية تتوسع في المجاز توسعا كبيرا. دفع الجاحظ عندما لاحظه إلى القول بصعوبة نقل اللغة العربية إلى غيرها، لأنها كما يقول كثيرة البديع. وحين نتحدث عن الوضع – يجب أن يكون معلوماً لدينا أن الألفاظ التي نستخدمها في اللغة لم توضع دفعة واحدة. وانما جدت بالاستعمال.

(١) البرهان في علوم القران الزركشي: بدر الدين بن محمد بن عبد الله ج٢، ص١٤٢، دار المعرفة.

واللفظ قد ينقل من معناه إلى معنى آخر، ويكون مجازا في تلك. لكنه يشيع، وتنسى حقيقته الأولى ويصبح ما كان مجازا هو الحقيقة، وقد ينقل عنها مرة أخرى. وهذا ما أدى من وجهة نظري إلى ما يطلق عليها الترادف ٠

ومن جهة أخرى. قد يوضع اللفظ لمعنى من المعاني، فيخصصه العرف العام أو الخاص لمعنى آخر. وهذا أمر مشروع ومعترف به، فالزكاة مثلا في معناها اللغوي النماء. لكن الشرع خصصها بأن جعلها ركنا من أركان الإسلام. وجاء الفقهاء ليقولوا إنها جزء معلوم من مال معلوم في وقت معلوم إلى جهة معلومة. ومادام يمكن أن يستأنف باللفظ وضع جديد. ومادام اللفظ ينقل من معناه إلى معنى أخر بينهما صلة، يجب علينا أن نعيد النظر في موقف بعض اللغويين الذين يريدون أن يغير اللفظ عن معناه لا يتخطاه إلى غيره، أذكر على سبيل المثال خلافا دار بيننا حول كلمة "الظرف" المعاجم تجعلها للزمان والمكان. والخلال، وحسن النادرة أو حسن التفاؤل. لكن العامية خصصت المعنى الأخير بضم الظاء. إن الخلاف في المصدر وحده، وأرى أن العامية تساير اتجاه الفصحى في التخلص من اللبس. لأن الفصحى تتخذ مواقف غاية في الشجاعة "كالحذف" في أساسيات الجمالة عند أمن اللبس. إن العامية حين تخصص هذا اللفظ وتغير إحدى حركاته، تعطينا لفظا جديدا، وفي نفس الوقت تدفع اللبس. ومثال آخر. استخدم أحد الباحثين هذه العبارة "وجاء هذا المعنى في ثنايا البحث" فخطئ في هذا. وقيل له قل في "أثناء البحث" وثنايا كلمة عربية تطلق على المنحيات في الأرض والجبال. وأرى أنه لا ضير من نقل الكلمة من معناها إلى المعنى الثاني ما دام بين المعنيين علاقة.

إن مثل ذلك التسامح الذي نجد له شواهد، ونجد له مسوغات في العربية لا ضرر منه وهو يساعد على تطور اللغة.

وأيا كان الأمر فإنه يتعين علينا أن نفتح باب الاجتهاد في اللغة، ونبيحه للعلماء وكبار الأدباء الذين إذا خرجوا على المألوف لم يخرجوا إلا عن قصد وبينه. ونضع الضوابط التي تعزل المدعين، ودعاة الانقطاع. وهذا الاجتهاد الذي أدعو إليه يجب أن يستند إلى حقائق اللغة ومنطقها. ولحسن الحظ يأخذ مجمع اللغة العربية بهذا الاتجاه. وقد أجاز كثيرا من الألفاظ المستخدمة التي شاعت على

الألسنة، ووجد لها مسوغاً. ونحن الآن لا نجد غضاضة في استخدام "تقييم" بعد أن كان ذلك من الاستخدام الخطأ. كما لم يجد شوقي غضاضة حين قال:

وأتتك شيقة حراها شيق

وإن كان بعض المتشددين يقول شائقة .

ثالثاً: إن الضعف اللغوي يجب أن ينظر إليه من خلال الإبداع، ذلك الأدب في نظرى هو المجال الذي ينعكس عليه شكل اللغة قوة وضعفا. وحين يرتقى الأدب، وتكثر قاعدة الأدباء. ويتسع مجال التعبير عن شئون الحياة. وتصبح اللغة أداة طيعة عند مستخدميها يدل ذلك على قوتها. لكن حين يعجز المثقفون عن التعبير عن فكرة من الأفكار بطريقة واضحة صحيحة .

وحين تصبح الكتابة الأدبية هلوسات. والنقد الذي يتناول الأدب علامات رياضية.

ويزعم الأدباء أنهم وحدهم أصحاب هذه اللغة أو تلك لا يفهمها غيرهم. في مثل هذه الحالة، تكون اللغة في أزمة. وبطبيعة الحال يكون النقد في أزمة.

ولعل ما قاله أحد الباحثين المحدثين يشخص لنا هذه الحالة حين يقول: (لا أعرف عبارة يمكن أن نصف بها الثقافة العربية أدق من قولنا (إنها ثقافة مأزومة) لقد اغترب من الحياة العربية على الأقل. النبيل والسامي والجميل، وأوشك إن فيها المبتذل والتافه والقبيح"[(١)].

وأضيف إلى ذلك شاعت على المستوى الثقافي روح التبعية والخنوع. وأصبحنا نلهث وراء فكرة تسقط من هنا أوهناك نهلل لها، ونتحمس لإقرارها. كنا نخجل قديماً من الاتهام بالتبعية. وكنا نحاول ان نضيف على ما نأخذه شيئا من عندنا.لكننا الآن أصبحنا نخجل من كل شئ عندنا. نفاخر بأننا لا نعرف لغتنا. ونفاخر بأننا نعرف لغة غيرنا.

---

(١) شعرنا القديم والنقد الجديد

رابعاً: إن الذين يتكلمون عن تطوير اللغة، أو تفجيرها أو غير ذلك من العبارات الرنانة ينقلون ما قال غيرهم. ولا يعرفون لغتهم، ولا يقفون على ما أودع الله فيها من طاقات ولطائف. وما تمتد إليه من آفاق.

كما أن الذين يتحدثون عن الحفاظ على اللغة، ويشددون في استخدامها يضرونها من حيث يبتغون النفع. إنهم يتقيدون بالشكليات ويتركون الجوهر. وأحرى بهم إذا كانوا يريدون الخير أن يكشفوا عن غنى العربية في أساليبها، وسعتها في تعابيرها وطاقتها في استيعاب الحضارة الوافدة عليها. وقدرتها في الإبانة والتبيين .

إن الاجتهاد يعني النماء والتطور، والانطلاق، والتشدد يدفعنا إلى الانغلاق والفناء.

القطرة السابعة:

الجدية .. والمتعة البصرية

يقوم العرض المسرحى على ثلاث رسائل كتبها (قاضى أشبيلية) كل رسالة تروى حكاية مستقلة، لا يربط بين ثلاثتها القاضى / الراوى، وقد أضيف إلى نص الفريد فرج عدد من الأغانى كان لها تأثيرها الإيجابى فى البناء العام للمسرحية، بمعنى أنها ليست مجرد أداة تلهية، أوتغطية لتغيير المشهد، أو- فى أحسن الأحوال – للتخفيف من صرامة الفكرة، فى أكثر مسرحيات هذا النوع، أوتؤدى بعض وظائف " الكورس " من تمهيد لحدث أوتعليق عليه، فى بعض آخر. لقد اقتحمت أغانى فائق عبد الجليل [شاعر شعبى كويتى] صميم البناء الفنى للمسرحية وأدمجت به تماما، حتى ليمكن أن نعد مسرحية رسائل قاضى أشبيلية – بهذا الإخراج للأستاذ سعد أردش – مسرحية غنائية، أقرب إلى فن الأوبريت، فالجدير بالتأمل هذا التوحد الذى تشكل من النص الدرامى، والأغانى المؤلفة "بالطلب"، والإخراج الاستعراضى الذى أفاد من إمكانات الموسيقى الشعبية بإيقاعاتها الخليجية البازغة المؤثرة، والتعبير الحركى التراثى / الشعبى، المناسب تماما للعصر الذى تنتمى إليه هذه الرسائل الثلاثة فى ضمير المشاهد، وهو عصر غير محدد، ولكنه تراثى حكائى، وهذا الوصف الأخير هو الذى يبعده عن "التاريخ" ويدخله فى الموروث الشعبى.

إذا كان من نقد يوجه إلى العرض، فإنه يستند إلى النص، فى المنظور الكلى للحكايات الثلاث تفتقد وجود علاقة ربط، فضلا عن أن تكون علاقة توحد ودمج فى مفهوم عام وشامل. لقد اختزل هذا الرابط الذى لاغنى عنه فى شخص القاضى، وهذا يعنى أن كل رسالة تأخذ مكانها " إلى جانب " الأخرى، قبلها أو بعدها دون ترتيب حتمى، وليست ترتيبا أو تعقيبا أو تعميقا للرسالة التى سبقتها. هنا نشير إلى الغناء والرقص الحركى الذى كان يمكن "تطوير" وظيفته الفنية بأن يكون رابطا بين هذه الحكايات الثلاث، وقد أدى إلى شئ من هذا حين "أصّل" الجو العام وعمل على أن يبدو مستمرا أو واحدا، بتأكيد الجو "اللاواقعى" للحكاية بعد

الحكاية، التى تقوم على فكرة جادة وتثير قضية حادة، فى صميم الجدل الواقعى. لو أن هاجس "وحدة العمل" كعرض مسرحى داعب مؤلف الأغانى، أو المخرج، لأمكن إخفاء هذه القيمة الجمالية المهمة، بقليل من الدقائق، وقليل من الكلمات، وأقل من حركات الرقص، وهذه الإضافات البسيطة – لو أنها حدثت – لأدت للعرض خدمة جليلة، وزادت فى وزنه الفنى والفكرى معا، ولا أعتقد أن فى هذا مساساً بمكانة الفريد فرج، فقد أضيفت الأغنيات أصلا، كما أضيف الطابع الاستعراضي أيضا، وفضلا عن هذا ما نعرف من أن الفريد فرج لم يكتب عمله هذا من البداية فى شكل مسرحية، وإنما كان ثلاث مسرحيات قصيرة للتلفزيون، وهذا فى ذاته كان يستدعى إعطاء قضية البناء، ووحدة القضية أهمية أكثر، ليزداد هذا العرض الجميل .. جمالاً .

(السياسة الكويتية ٢٧ / ٣ / ١٩٧٨)



القطرة الثامنة :

طفولة الكتابة

أتذكر الآن التجربة الأولى فى عالم الكتاب .. كانت مجموعة من الموضوعات الإنشائية، المشكلة بطريقة تعطيها بعض الحق فى الإدعاء بأنها قصص قصيرة .. أو قصيرة جدا .. كان التطلع إلى الكتابة والنشر، أى السعى إلى الناس ومخاطبتهم وتأكيد الذات من خلال الاتصال بهم، والتأثير – المظنون منهم – كان هذا التطلع مبكرا نسبيا، فى أواسط المرحلة الثانوية .. تحركت اللغة، لغة نابعة من حفظ القرآن، والشغف بروايات جورجى زيدان، وقراءة العهد القديم وقصص التوراة المشوقة، ولهذا جاءت الكتابات القصصية الأولى قسمة بين مشاهد تاريخية وحكايات من واقع القرية أشبه بالتحقيق الصحفى، وبعض الخواطر القصصية المبتدعة كتخيل لاحتمالات الواقع. أخذت هذه "الأصداف" المغلقة على خدع وحقائق مكانها فى كراس من أربع وستين صفحة، وذهبت بها إلى مطبعة الخولي بالمنصورة، فعرفت أن الخطوة الأولى هى الحصول على موافقة الرقابة

على المطبوعات. كان ذلك عام ١٩٥٤ والانقلاب العسكري مسيطر على مصر، واحتمالات الانشقاق بين محمد نجيب وجمال عبد الناصر بادية فى الأفق، وفى هذه الفترة وقبلها أيضا – فرضت رقابة شديدة على وسائل النشر. لم يكن فى كراستى ما يضايق أحدا، لا الحكومة، ولا الذين يؤيدونها، ولا الذين يعارضونها .. ذهبت إلى إدارة النشر والرقابة فى مديرية المنصورة، قبل أن تسمى محافظة، وعرفت أن علىّ أن أكتب الكراسة ثلاث مرات، لم يكن التصوير سهلا أوحتى معروفا لنا، كما أن الطبع على الآلة الطابعة مما لا تحتمله ميزانية تلميذ فى المرحلة الثانوية، ولهذا لم يكن بد من أن أقوم بنفسى بنقل الكراسة ذاتها مرتين أو ثلاثا فى ما أظن، وقد بذلت هذا الجهد الآلى المميت بصبر واحتمال، رغم أننى – قرب النهاية – كنت قد حفظت قصصى، ومللتها، وتمنيت لوأتخلص منها. لكن هذه الآلام جميعا قد انقضت بمجرد أن تسلم موظف الرقابة النسخ منى، وطلب أن أعود بعد أسبوع، وقد عدت لأجد نسخة واحدة فى انتظارى، مكتوب عليها إذن الرقابة والسماح بالنشر، ووجدت "ختم النسر" فوق غلاف الكراسة، وفوق كل صفحة من صفحاتها الأربع والستين، كانت لحظة إشراق سعيدة، وكأن هذا الختم الرائع قال كل شئ وأبدى رأيه فى قصصى السعيدة. انتهت المرحلة التي ظننتها شاقة، لكن انتهاءها كشف عن مرحلة أشق، كيف نصل إلى المطبعة ؟ لا أمل فى ناشر يتحمل نفقات الكتاب، ولا مفر من أن أكون الممول لكتابى الأول، وقد عرفت أننى بحاجة إلى اثنى عشر جنيها لطبع ثلاثمائة نسخة، فكيف أحصل على هذا المبلغ "الخرافى" ؟ وهل يصدر حكم بالإعدام على أحلى الأحلام من أجل المال ؟

هنا اقترح الأصدقاء المشفقون أن نبيع الكتاب قبل طبعه، نبيع السمك وهولا يزال فى البحر، ونلقي العشم كله على جمهور الثانوى، وهو القارئ المنتظر، إذا ما صدر الكتاب. وفعلا، طبعت إيصالات، قيمة الإيصال خمسة قروش فقط لا غير، وانتشر مروجو الإيصالات بين زملاء المعهد حتى جمعنا أكثر المبلغ المطلوب ..

بعد عناء، وطول انتظار، ظهر الكتاب الأول، وكان اسمه "أول همسة"، كما يولد طفل فى كوخ صغير، مهما كان شكله، وفقره، فإن براءة الطفولة كلها، كامنة فيه

(الرأى العام – الكويتية ٢٧ / ٥ / ١٩٨٥) .



القطرة التاسعة :

الكتاب قبل الأخير

من الأسس السيكولوجية للكتابة الإبداعية أن الكاتب حين يقع على فكرة عمل فنى، يعتقد بقوة، ولو لمرحلة محددة، أو محدودة، أن وقع على "جوهرة" نادرة المثال، قد لا يقع على مثلها فى المستقبل كله، ولهذا فإنه يحتضن فكرته الجديدة بإخلاص، بل يتوجد معها، يمنحها غذاءها الفكرى والعاطفى من عقله وقلبه، إيمانا منه بأنه معها شئ واحد، وأنها عمله الفنى الأخير، الذى يريد أن يقول من خلاله كلمته الموجهة إلى الناس أو إلى القصر، أو إلى من يهمه أمر هذه الكلمة.

هذا الشعور الجاد العرم بالعمل الفنى قبيل ولادته، وإبان صناعته، بقدر ما هو ضرورى، هو خادع، أو مخادع. وضرورته تنبع من الحرص على إتمامه، إذ صار حقيقة موضوعية منفصلة عن ذات مبدعها، حتى وإن كانت لا تزال تعيش فى داخله، وترتبت لها حقوق هدفها أن تحمى بها نفسها، وعلى رأس هذه الحقوق الشعور بالأهمية، بالرابطة المباشرة بالمنبع، أو بالمبدع، كما يتصل الجنين بالأم، بالحبل السرى، إلى أن يتم له الانفصال الكامل، وقد كان من قبل متصلا. . منفصلا في نفس الوقت. وهذا الشعور المخادع له هدف مرحلى، يؤديه كأحسن ما يكون، هو استغلال كل قوى الكاتب الكامنة، وتوجيهها لإبرازه في أجمل صورة ممكنة، ونجد نظيرا لهذا الشعور وهذه الوظيفة في بعض صراعات الطبيعة، حين نجد فراشة تتلون بلون الزهر وشكله لتتمكن من صيد طعامها، أو زهرة تأخذ شكل الفراشة لتوقع بفراشة تمتصها، فهذه "الحيل" من الطبيعة لها وظيفة الحفاظ على النوع، وتوازن المخلوقات، وتنويع مصادر الحياة. إن استئثار العمل الفنى بفكر الأديب وعواطفه، وتحوله إلى مصدر حياة، وهو مستهلك للحياة، واحدة من خدع الطبيعة فى خدمة هذا العمل الفنى. وهو خدعة تظهر عارية تماما عقب اكتمال هذا العمل الفنى واستقلاله عن صانعه، لقد تحول الحلم العظيم إلى حقيقة، ولكن: أية حقيقة، إنها حقيقة باهتة، متضائلة، لقد ذهب الجهد هباء، أو ذهب أكثره، ولا يجد الكاتب في وليده العزيز الكثير من ملامحه .. إنه تجربة قاصرة ليست هى ما حلم به وما تمناه،

وما قضى الأيام والليالى يحتضنه ويعلق عليه الآمال. من ثم، لا مفر من تجاوز العثرة، وحشد القوة لإبداع عمل آخر جديد، يكون أكثر وفاء للحلم، وتجسيدا للذات. هكذا تتكرر محاولات الكاتب المبدع، يريد اللحاق بالزمن، واستخراج التجربة الكامنة، ينقضى حلمه في مراحل هى كتب، كل منها حمل جزءا يسيرا من تجربة ممتدة، ولكنه قبل أن يظهر إلى الوجود كان يتبنى زعما ضخما، هو أن التجربة كلها، والحلم بأكمله في هذا الكتاب، الكتاب الأمنية قبل أن يظهر، والكتاب خيبة الأمل عقب ظهوره، لهذا يكون كل كتاب يفكر فيه المؤلف قبل أن يخطه بقلمه هو الكتاب الأخير يريد أن يجمع فيه وأن يقول عبر صفحاته ما لم يتمكن من قوله من قبل، أما وقد ظهر الكتاب، وتفرس فيه مؤلفه يبحث عن شبهه الكامل فيه فلا يجده، فإن الكتاب الأخر يتحول إلى الكتاب قبل الأخير، ويتحرك الحلم الكامن خطوة أخرى بنحو الأمل الذى لا يخبو، ننتظر المحاولة القادمة.

(الرأى العام – الكويتية – ٢٧ / ٨ / ١٩٨٥)

◈◈◈◈

القطرة العاشرة :

الأدب المصـرى

منذ أعوام قلائل، وتحت إلحاح تشقيق المقررات الدراسية، أسند إلى تدريس "الأدب المصرى". كان طبيعيا أن أعود إلى الكتب التى تحمل هذا العنوان أو تقاربه، وقد أجمعت هذه الدراسات على أن الأدب المصرى هو الأدب العربى المكتوب فى مصر، وبهذا التحديد الزمنى (واللغوى) يرتبط الأدب المصرى بما كتب فى عصر الولاة، ثم ما ازدهر فى زمان ابن طولون، واستقر فى العصر الفاطمى، وامتد منه إلى الأيوبى، فالمماليك .. إلخ.

بالطبع هناك قاعدة أساسية أن الأدب بناء لغوى، وأن ما يكتب بلغة أجنبية لا يُعدّ أدبا عربيا، وإن كان كاتبه ينتمى إلى أمة العرب، ولكن "الأدب المصرى" حالة خاصة، أو ينبغى النظر إليه كذلك، فمصر مكان محدد المعالم منذ آلاف

السنين، تاريخها موصول الحلقات، ليس فيه انقطاع، وزمانها القبطى يمتد إلى أكثر من ستة قرون، وكانت لها فيه شخصيتها المميزة، فى الدين والحياة، وقبل هذه القرون الستة أضعافها تحت راية "آمون" الذى عبد نحو ثلاثة آلاف سنة، فكيف نهمل هذه الأزمنة الغنية بالإنسانية والجمال تحت اعتبار اختلاف اللغة ؟

حين دخل عمرو بن العاص مصر كان فيها من اللغات السائدة بعدد ما فيها من جاليات أو محاور للحياة: اللاتينية، واليونانية، والعبرانية، وهذا التعدد هو الذى سهل مهمة اللغة العربية (الوافدة) لتملأ المساحات الخالية بين "الجاليات" وتقارب بينها، لكن اللغة القبطية كانت لغة الشعب، ولابد أن لها أدبها وجمالياتها، ويصبح من الوفاء لحق الوطن، وصدق البحث العلمى، وسلامة المنهج وتكامله أن تكون هناك وقفة مع الأدب القبطى، مهما كان مستواه، ولن يكون أقل من مستوى الأدب الشعبى الذى نحتفى به ونفرد له مقررا فى جامعاتنا.

إن اختلاف اللغة لم يمنع من دراسة أساطير الإغريق، ومسرحهم، فكيف نتخذه ذريعة لإهمال آلاف السنين من حياة شعب مصر، وما أبدع فيها، الخطوة الأولى التى نطالب المختصين بها ترجمة هذه النصوص الأدبية القبطية، إلى العربية، ثم يأتى بعد هذا واجب الدراسة الفنية، واستكمال شخصية الأدب المصرى، ودقة منهجه .

منذ عدة أيام دار حوار حول عدد من القصائد، ولاحظت أن هؤلاء الشعراء الشبان يقفزون – فى حركة واحدة – من مصر الفرعونية إلى مصر الإسلامية!! ربما كان لهم بعض العذر أن مصر القبطية لم تتمتع بالاستقلال، كانت رومانية، ولكن، حتى هذا لا يعطى مسوغا" علميا "ولا "وطنيا" لغياب هذه المساحة الشاسعة من الذاكرة المصرية، إن أى فرد هو حاصل جمع تجاربه، وما خاض فى حياته من أحداث وما أخذ من مواقف، وكذلك الأمم، وهذه الأمة المصرية لها تجربتها الغنية جدا طوال ستة قرون تحت حكم الرومان، لكنها – رغم الخضوع السياسى – لم تغير عقيدتها، ولم تعدل فى رؤيتها، فاحتفظت باستقلالها الروحى كاملا إلى اليوم، وهذا فى ذاته مجد وكبرياء، دين ووطنية .

أخبار الأدب – ٨ يناير ١٩٩٥



القطرة الحادية عشرة :

الجوائز المصرية .. والاستراتيجية الثقافية

حين قررت مصر إعطاء جوائزها التشجيعية لأصحاب البدايات المتميزة، والتقديرية لعطاء الأعمار السخية، لم تكن الأسبق إلى هذا التقدير للمبدعين والعلماء في الوطن العربى، بل كانت "الوحيدة" التى فعلت ذلك، ولعدد غير قليل من الأعوام. لكن الأمر الآن اختلف كثيرا، إذ تعددت الجوائز العربية، وارتفعت أرقامها، فاتجهت إليها الأنظار من كل مكان، ومع الأنظار توجهت الأقلام، بما فيها الأقلام المصرية. وتعدد الجوائز العربية، وسخاء قيمتها المادية له مغزاه الذى نسعد به، وله أثره العام المطلوب، كما أن ارتقاء الإبداع المصرى، والبحث العلمى فى مصر إلى الحصول على القدر الأعظم من هذه الجوائز يطمئننا على موقعنا في دائرة الثقافة وتطوير المنطقة علميا، غير أنه لا يجعلنا نغفل أو نتشاغل عن آثار " سلبية " ستفرض نفسها مع تطاول المدة، بما يؤثر على ريادتنا الثقافية – بصفة خاصة – في المنطقة العربية.

إن الجائزتين المصريتين (المتواضعتين حاليا من الوجهة المادية) – التشجيعية والتقديرية – مخصصتان للمصريين، وموضوعاتهما عامة، لا يشترط فيها غير التميز أو التفوق. أما الجوائز العربية الأخرى فلها شروطها المعلنة وشروطها الأخرى التى تعرفها لجان التحكيم، ومجلس أمناء الجائزة جيدا، ولا تفكر فى تخطيها. وإذا كانت بعض هذه الجوائز (المغرية جدا) لا تزال حديثة العهد بحيث يصعب أن نقول إنها بدأت تصنع تحولا فى حركة البحث والتأليف والإبداع، فإن أثار بعضها واضحة لمن يدقق، لقد نالها مفكرون نستطيع أن نقول عن بعضهم إن توجهاتهم الأساسية، ولزمن طويل جدا، لم تكن على وفاق مع شروط الجائزة، إن لم تكن فى الاتجاه المعاكس لما تريده الجائزة، بل إن بعضهم كان قد هجر التأليف فعلا، مكتفيا بالتدريس، أو مجرد الكلام، لكنه – مع يقظة الأمل – عاد إلى القلم، لكنه ليس قلمه القديم .

سأقحم هنا استطرادا محدودا، يوضح كيف تعمل بعض المؤسسات أو الأيديولوجيات على اجتذاب الأقلام لخدمة أهداف سياسية بعيدة المدى فقد حدث أن

استضافت إحدى العواصم العربية مقر اتحاد المؤرخين العرب. بدأ الاتحاد يعمل من تلك العاصمة، ولكن، فى حدود المرحلة التاريخية التى كانت تلك العاصمة العربية ذاتها تمثل فيها واجهة الأمة العربية. كانت مسابقات التأليف من بين وسائل العمل، قد تتنوع الموضوعات: عن الأزياء، عن مناهج التأليف لدى المؤرخين، عن العلاقات العربية البيزنطية ليكن الموضوع ما يكون، ولكنه في النهاية يجلو مساحة، ويضيئ مرحلة، بعينها، فى منطقة بعينها !!

إن الزمن العربى واحد، والأرض العربية واحدة، والمثقف المصرى لا يفرق ولا يستعلى، ولكن كيف ستكون صورة وطنه المصرى فى المكتبة الحديثة إذا اتجهت جميع الأقلام إلى فترة، أو بقعة، الهدف من إبرازها أن تتراجع مكانته ويجهل مكانه؟!.

إن الجوائز ليست مجرد أموال تنعش حركة الفكر والإبداع الجوائز سياسة. والجوائز إستراتيجية ثقافية. ولذلك فإننى أقترح جائزة خاصة توجه الاهتمام إلى مصر القديمة، منذ الفراعنة وحتى الفتح الإسلامى. وجائزة خاصة بمدينة القاهرة: تاريخا، وتكوينا، وآثارا، وبشرا، وأحداثا، ومستقبلا ...

وتكون هذه الجوائز مفتوحة، ممنوحة للباحثين، من كافة جهات العالم، ولغاته، وبأرقام تستحق أن يقبل عليها أصحاب المصادفة والمصادقة !! فقد استقر فى الوجدان منذ زمان أنه "يسقط الطير حيث ينتثر الحب" !!

(الأهرام ١٠ / ٧ / ١٩٩٢)

حاشية:

حين كتبت هذا التصور لم تكن جائزة مبارك ولا جائزة التفوق قد اقترحتا بعد، وأرى أن اقتراحي بالتخصيص الموضوعى (التاريخ القديم – الوسيط – القاهرة .. إلخ) لا يزال مهما، وكذلك رفع قيمة الجوائز المادية الحالية.



رؤية ثالثة

- الشهادة الثامنــة : طفل يلوذ بأغنية — **شعر: أشرف عبد الفتاح**
- ـــــ التاسعــة : الطوبى لحاملى الأقلام ! — **د. بديع أبو جودة**
- ـــــ العــاشرة : صالونه الأدبى مدرسة فكرية — **خليل الجيزاوى**
- ـــــ الحادية عشرة : محمد حسن عبد الله — **سمير أحمد ندا**

✦ ✦ ✦

◈ عنـــــه (٥): أنسنة السرد فى"ســر الأسرار" — **د. جمال الجزيرى**

(٦): قصص الأطفال ومسرحهم — **ا.د. مكارم الغمرى**

✦ ✦ ✦

◈ إليـــه (٣): الانعطاف الصاخب — **ا.د. حسن البنداري**

✦ ✦ ✦

◈ قطـــــــرات : — **ا. د. محمد حسن عبد الله**

* **الثانية عشرة : الأديب فى الكويت يفتعل المعاناة**
* **الثالثة عشرة : التأليف عن الكويت .. والدنانير !!**
* **الرابعة عشرة : كيف أ ثرت الغربة**
* **الخامسة عشرة : تثـــوير فن المسرح**

الشهادة الثامنة :

طفل يلوذ بأغنية

(إلى الدكتور محمد حسن عبد الله، من أراد أن يعلمنى كيف يكون الشعر فعلمنى كيف أكون)

شعر: أشرف عبد الفتاح

أدس رأسى فى التجاويف العتيقة .....

حين تفقسنى القصيدة ....

أنتظـــــر

هل فى سراديب التولد من خلل

وحروف كل قصيدتى بدماء عمرى تغتسل

وأقيم رايات البشائر

حول أغنية تجىء وأبتسم

أسترحم الحرف الذى ما أبعده

كى أسترد بقيتى منى

وتهل من فوق البيوت نُجيمة

هى منك وحدك يا الذى ما أقربك

منك وحدك ....

يا الذى إن ضاقت الدنيا اتسع

سأغادر الآن الضجيج ....

ألوذ بوحدتى

أجثو لدى عينين سوداوين ...

وبشارة جاءت بها بالأمس سيدة الودع

أجثو لدىّ وأرتمى

فى بقعة النور الوحيدة فى دمى

لكن أئن

أتكهرب إذ يبتل الخد الأيسر

أتنهد

لا أتوقف حين أُجَـــــــن

تتطاير الأحزان أغربة .....

إذا ألفيتنى

غربت فى هذى القصيدة أىَّ حرف

وأظل أنخر فى المدى

لأقيم بينى والفراغ وشائجــــاً

من عنفوان اللحظة العظمى

أضغاث ميلاد يجئ ولا أرى

إلاك صوتا يستحث الحرف

يدخلنى يلامس مهجتى

أهتز من نبراته

إلاك صوتا يستعيد الروح

يأتى بالمطر

يأيها الرب الذى سكن القصيدة

لاتقل لى أنتظر

يأيها الرب الذى سكن القصيدة

لا

تدعـــــــنى

أنتحــــر.

الطوبى لحاملى الأقلام !

د. بديع أبو جودة

منصورى المنطلق، فرعونى البناء، نسرى البصر، صنو النحلة المعسال، عروف بنوازع النفس، اقتلع السياجات ونزع التخوم، بسط جناحيه على المدى، آفاقه:"بحر" النيل، وكل بحر ...

قادم إلينا بالغوالى، فأتينا إليه من بعيد...

أو تسألنى عن فرحه، إن الشمس هنيئة على القمم، وإشتهاؤه خلود الأهرام،وعظمة بعلبك، من فضلى خطاياه .

منتداه فى المعادى، مربد هذا العصر وعكاظه، مشروع الأبواب والنوافذ. لايضن بخبرة ولا بوقت، أسراره مبذولة، ومداركه مباحة لكل سائل وباحث وطالب علم.

فى ساحة الجلد المعطاء، متعبد ومتنسك على وقع المعاناة المثمرة، مضياف فى مقاسمة الأطياب، على ضروبها.

أولمت وتولم لتمتع الناس بما يمتعك.

أشحت وجهك عن الوصولية، وحصنت نفسك بالكفاف، ما رقصت فى الأغلال، عاكست التقليد المتبع ...

وفككت قيودا، ونطقت بالحق، وتمسكت بالكرامة الأدبية،فما تملقت، ولا ابتذلت، ولاداهنت أو دهنت، عاصفة كنت على الإعاقة والذل والخوف من عظمة، وستظل عاصفة، بل الإعصار يرتفع بالكثبان والتراب ليلتحق بعمد السماء.

صاحب الكلمة الواحدة،قلتها، وتقولها فى كل مكان، وأيا كان السامعون.

الثقافة لديك، مشاركة حاذقة فى مختلف شؤون المعرفة، وإغناء لملكات العقل، وإنماء للذوق، وتقويم للرأى وتهذيب للقوى الروحية، وتوسيع لأفق الإنسان.

الثقافة ليست بذخا للمترفين، ولا وسيلة لمعالجة الضجر، ولاطريقة لمؤانسة الكسل.

إنها الزاد الآخر.

إنها اليقظة والتحرر والمحبة.

إنها النهوض بالمشاعر من هفواتها،وإقامة الحواس من عثراتها.

إنها العطاء، لذته تفوق كل لذة، ونكهته فوق كل النكهات.

من أهدافها بعث النهضة، أو الحرص على استمرارها، وإذكاء النشاطات الفكرية، وتهيئة سبل الإبداع، والانفتاح على تركات الفكر فى العالم.

كثرت سنابلك فى بيدر الثقافة، يا أخى محمد، فكان الله فى عون الساق الحاملة...

ستون مؤلفا أغنيت بها مكتبتنا العربية، وأنت فى مرحلة الفتوة والشباب، شكت النجوم من السهاد ولم تشك مقلتاك...ورأيت بزوغ الشمس، لذا، لن تشيخ ...

وإذا اشتغلت للأدب، والنقد المقارن، والتاريخ والسيرة، والمقال، والرواية، والمسرح...اشتغلت للحقيقة ولم تترك لونا من الأبواب الأدبية إلا دخلته من مصاريعه الواسعة. وكانت لك عبارة الإمارة والريادة...

ولتنعم على صدرك الأبى المعطاء ميدالية طه حسين للقصة الصغيرة منذقرابة النصف قرن ، ولتتبعها جائزة الرواية، وجائزة المسرح...وليتجل " صقر الرشود مبدع الرؤيا الثانية" ولتعم " الثقافة العربية" الكويت، وسواها من الأقطار العربية...

وليسمح لنا بأن نتابع عن كثب "جرة قلمك" لننتشى ونجنى زادا وخبزا آخر،شهدا وعسلا إنه لقطرات :"مصفاة" من ذكريات وتجارب بسيطة، صادقة، محبة...سقتها بكثير من العقل، وببعض من القلب فأحببناها، ومن خلال البساطة، والصدق، والمحبة – أسس كل صداقة – أحببناك وتمنينا لو تطول، هذه الصداقة، وتمتن وتعتق، فلم لا، وريشتك من عصبك، وحبرك من خبايا العروق. ركزت

على الجرأة والجدة والإبداع ... ولقحت الإلهام بالإرادة المبدعة، وأعطيت الأطلال حقها ... وصرخت بنا: "هبوا ... تنقلو على القمم ... تنشقوا نسيم الأجيال المقبلة"...

أحببتها، "جرة قلمك" إذكرتنا فيها "بالقراءة الرشيدة، والمسلية، وقلم الكوبيا، وكيف نفعصه" وقد دعوت لأن نشحذ فكرنا بأفكار الآخرين، وننميه، ونحاور بموضوعية، فالمناقشة منخل الحقيقة ... كما دعوت لأن نتمثل بمن حولوا بحرهم العاتى إلى حقول خصبة تزهر وتثمر وتقيت وتسعد فى هولندا المنخفضة.

وتطرقت مع توفيق الحكيم الى النسيان...ومعكما نعود الى تحديد الثقافة:" بأنها كل ما يبقى فى الذهن والذاكرة بعد أن ننسى كل شيء"

والصالح العام – قلت – يتكون من سعادة كل شخص على بموضوعية، فالمناقشة منخل الحقيقة... كما دعوت لأن نتمثل بمن حولو بحرهم العاتى الى حقول خصبة تزهر وتثمر وتقيت وتسعد فى هولندا المنخفضة.

وتطرقت مع توفيق الحكيم الى النسيان...ومعكما نعود الى تحديد الثقافة:" بأنها كل ما يبقى فى الذهن والذاكرة بعد أن ننسى كل شيء"

والصالح العام – قلت – يتكون من سعادة كل شخص على إنفراد، وتسمح الحكومات، حسب لأشكالها بأن يضيق أو يتسع هذا التحديد، وفاء بحق العامل، واحتراما لتقاليد المهنة، والقانون ورحت بنا فى" مغامرة الكناريا" التى مفادها أن العناصر الأدنى المبنية على الغريزة والفطرة، ومن أن يطالها تهذيب أوتدريب، هى الأرقى لدى الإنسان، مع من يجنيه من صقل شخصية وبناء وتوجيه وعقدت صفات الرجل المناسب، فإذا هو المناسب لمصلحة الحاكم الشخصية، يحقق له الغايات، وهو ليس مناسبا قط– ونحن نؤيدك– لمواقعه، ومسؤولياته، وإرادة الأمة...ومصلحتها العامة

وتعيد الحياة الى مبدأ أرسطو فى الهزل والجد:" اقض على جدية خصمك بالهزل، وأقض على هزله بالجد"... فاللجوء إلى النقيضين يخلخل البنيان، ويخدش ما اكتسب المحاور من ثقة بحديثة الرصين... أو بمداعباته وألاعيب أفكاره.

وكوميديا السلوك: مصرع كليوباترا – مجنون ليلى – لأحمد شوقى ... كم تعلمنا الصناعة التى لا تموت: صناعة متصيدى السلطة بالهالات والشعارات ... وهنا تكمن، على حد قولك، المأساة فى عمق الملهاة، وتتحقق التراجيديا فى صميم الكوميديا

والشعر، برأيك أيضا، أجل من التاريخ وأصدق منه...

وحبذا لو ناخذ برأيك فى نقد المسلسلات التليفزيونية الجديدة، ولا يهابن ممثل أن يجسد دور " الشخصية الشريرة " لأنه، وهو يبرع فى أدائها، يمنح العمل الفنى مزيدا من حيوية... وتبرز" الشخصية الطيبة" ولا يعود دورها مجرد موعظة سطحية عابرة.

واللغة العربية، كما قلت، يا دكتور محمد، ابنة الإسلام هى، ولكن، فليسمح لى بأن أنوه، وأنت لاتجهل، أن المسيحية أغنتها أيضا، فى شبه الجزيرة العربية، وفى بلاد مصر بالتحديد، حديثا، إبداعا ثم ترجمة وعلما وأدبا وشعرا وفلسفة وصحافة...وحافظت عليا كما يحافظ على بؤبؤ العين.

وتجلت الموضوعية وساد المنطق عندما سمحت للبحترى أن ينتقد معلمه أبا تمكام... فالمخالفة الفنية والحرية العلمية لاتؤديان، بالضرورة، إلى جحود الحق، ونكران الجميل

ويوم أنب – فلاطون تلميذه أرسطو لمناقضته فى أمر ما متهما إياه بعدجم محبته وحصافة عقله، رد: "أنا أحبك كثيرا يا معلمى، ولكن ميلى إلى الحق من مجاملتك"

فنحن لا نناقضك بأن المهلهل تجاه همام لم يتغير، وكذلك يوليوس قيصر تجاه بروتس، وجمال عبد الناصر تجاه عبد الحكيم عامر... ولكن، هو الموقع، وهى المطامع التى تغيرت، فاختلف الرأى، وبالتالى الموقف، وطعن أحدهما الآخر...ولكن خالف كل منهم قول "من صلى الله عليه وسلم": "خير الأصحاب عند الله خيرهم لصاحبه"،

ونقض وصف أفلاطون للصديق: "صديقى هو شخصى الثانى وتمشيا مع قاعدة: "الأسلوب هو الرجل"، تمنيت، كما نحن، لو كتب نجيب محفوظ سيرة حياته بنفسه، لا على لسان الغيطانى، لقرأنا إنجازا فنيا نكتشف فى داخله نجيب محفوظ بأسلوبه

ومكوناته أكثر مما بأحداث حياته.وقد لا ينطبق هذا عليك ، يا دكتور محمد، فيما لو جر قلمك سيرة من أحببت وتغلغلت إلى مكنهه الأدبى والموسوعى: شوقى ضيف، أستاذك الروحى، الذى أحببنا أيضا، إذ لم يعش حبيس التخصص الضيق، ولم يستدرجه التوسع إلى التسطح، وعاش ينتج ويبدع، كما أنت... والهدية يحسن انتقاؤها، وهى على مقدار مهديها وبعد، فيا أيها المتحفى به، والمكرم، بدوره...

جئناك من بلد الحرف والارز، لبنان، نشارك بلد الكنانة والفراعنة، مصر الحبيبة، طالبات وطلابا جامعات وقادرى فضلك من رسميين وغير رسميين

لقد عناك أحمد شوقى إذ قال:

"قـــم للمعـــلم وفيــه التـــبجيلا كـــاد المعـــلم أن يكـــون رســـولا"

فأنت المعلم، وأنت الأديب، وأنت الناقد، والروائى، والمسرحى، والقصاص، والمؤرخ، وصاحب المقال، والمحاضر، والباحث... والعصامى...

فنتاجك تجاوز الإقليم الذى صدر عنه، واللغة التى كتب فيها، وتجاوز الخاص الى العام، الى الشعر الإنسانى، الى المعاناة الإنسانية ... إذ أوجاع البشر مشتركة وصوتها واحد فى طلب الرقى والعدالة والعافية والسلام ومع هذا، فمن الحمامة، تعلمت الوداعة، ومن الزهرة، البشاشة، ومن الشجرة، العطاء، سيان عندك من يقطف الثمار، ألص أم صاحب بستان. وعندك تعطرت فأس النقد بالحق والتجرد، وزادتك العالمية قوة ووقارا ولطفا ووداعة... وإقتربت من سمو التعاليم – إذ العلم خليل المؤمن– وتحسست قيم الحياة والكمال والخير والجمال... وإتساع عبقريتك وشمولها، لشتى أغراض الأدب، وشخصيتك الأدبية المشبعة ثقافة، وقيمك الإبداعية، وتفوقك فى العطاء: كان ورائها هم إعداد الشعب الأمثل، وبعث حلم الوطن العربى العظيم

حبذا لو انه يتحقق، فتنعم" أم الدنيا" مصر الحبيبة، وسائر الدول العربية، فى فم الخلق والشهامة والإبداع، وتعود المؤسسات فى يد القداسة، علما وقيما وتجردا

محمد حسن عبد الله: عظيم أنت فى بلاد العرب والأبعد!

الشهادة العاشرة :

صالونه الأدبى مدرسة فكرية

خليل الجيزاوى

وجه منحوت على شكل دلتا النيل التى ينتمى إليها، ملامح معجونة بسمرة طين أرض المنصورة، تلك الأرض التى وهبت لمصر الكثير من العمالقة بداية من أم كلثوم، جبين عريض متسع، يسع هذا الأفق الممتد، جبهة عريضة تنبئ عن ذكاء متقد، عيناه تحملان ألق المبدع وقلق العالم، دوما خلف نظارته تلمح وراءها، وداعته وطيبة أولاد البلد .

رأس صغيرة الحجم، كبيرة بما تحمله فى تلافيف الذاكرة من ذكريات وبديهة حاضرة دوما، عرفته قاصا جميلا من خلال متابعتى لمجلة القصة، وشاهدت اسمه فى لوحة الشرف للفائزين الأوائل فى مسابقة نادى القصة، وقرأت له حوارات متباعدة فى دوريات عربية، ربما أدى طول فترة سفره واغترابه الطويل عن أرض الوطن ،جعلته حريصا – خلال فترة الإجازة – أن يداوم على ندوات نادى القصة التى كانت مسرحا للقائى به لأول مرة فى صيف ٨٤، فوجدته أستاذ ناقدا، ووالدا حنونا، يبهرك بتواضع العالم الجليل، وابتسامته الكبيرة والنقية تكسر الحواجز التى تقف عائقا فى اللقاءات الأولى، بعد الندوة الأسبوعية، اقتربت منه، كان فى بهو النادى يلتف حوله الجميع، حاولت أن اقترب منه، لكن الزحام حوله، جعلنى ألوذ بالصمت، حين هم بالخروج، لبيت رغبة أن أصحبه حتى باب العمارة حتى أفوز بالحديث الخاص معه، ويخصنى بأستاذيته التى تعيننى على استكمال أدواتى الإبداعية خاصة وأنا كانت أخطو خطواتى الأولى فى الكتابة القصصية خلال فترة دراستى فى الجامعة، لكننى تحصنت بالصمت وآثرت متابعة الحوارات وفجأة قال والأستاذ: ساكن فين؟

أجبت على الفور: ساكن فى – الملك الصالح!

تمام – تعال اركب معى على طريق كورنيش المعادى .

حاولت أن أتعلل، أعتذر، لكنه بحزم الأستاذ قال :

يا أستاذ أريد أن أسمعك .

فى السيارة وعلى طريق كورنيش النيل بادرنى بابتسامته الحانية والأبوية الممتزجة بتشجيع الأستاذ .

– الأستاذ ها يسمعنا قصة !

أتذكر، قرأت قصة قصيرة لا تتجاوز الصفحة،

هز رأسه، وطلب منى أن أقرأها مرة ثانية، قرأتها بتمهل !

أعجبته كثيرا، وشجعنى طويلا، وأوصانى بمواصلة القراءة والكتابة قائلا :

يا أستاذ تقرأ كثيرا وتنوع قراءاتك مصريا وعربيا وعالميا وتكتب كثيرا .

حاولت أن أقول له :

يا أستاذ لا تجاملنى !

ضحك ضحكة كبيرة ثم قال :

حقيقى يا أستاذ، أنت حكاء موهوب !

أخذ السفر العالم الجليل مرة أخرى إلى الكويت، وانشغلت بدراستى فى الكلية، ثم دخلت الجيش وعملت، وسافرت للعراق سنوات وابتعدت عن القاهرة خمس سنوات وعدت لأعمل بالتدريس فيها، وشجعنى الصديق سيد الوكيل على الانضمام إلى جماعة نصوص ٩٠ وهناك تعرفت على كوكبة من الأصدقاء (د. مجدى توفيق، د. مصطفى الضبع، د. رمضان بسطاويسي) وانتظمت فى حضور الندوات فى نادى القصة وأتيلييه القاهرة .

وأخيرا و فى إحدى ندوات الأتيليه التقيت بالدكتور محمد حسن عبد الله الذى جاء لمناقشة كتاب الصديق د. مصطفى الضبع (فلاح الرواية) ،اقتربت منه وذكرته بذلك اللقاء البعيد فى ليل القاهرة وعلى كورنيش النيل فى ليلة صافية،

والذى مر عليه أكثر من عشر سنوات، فتبسم ضاحكا ودعانى إلى حضور ندوته الشهرية يوم الجمعة الأخيرة من كل شهر ومنذ ثلاث سنوات ما تخلف يوما عن هذه الندوة الشهرية والتى أعتبرها مدرسة كبيرة تعلمت فيها الكثير وتعرفت من خلالها على رواد الفكر والأدب .

كان الصالون الأدبى مدرسة حقيقية وحديقة غناء عامرة بحلقات الدرس والشهادات والتراجم الذاتية، تعرفت فيها على شهادات الأدباء والمفكرين .

تعرفت على د. أحمد إبراهيم الفقيه، سمعت منه شهادته وسفرياته وآرائه فى هذا الواقع البغيض، والروائى الكبير أمين ريان والمفكر الدكتور عبد الغفار مكاوي.

وسمعت الناقد الكبير وهو يروى مشواره الطويل مع المدارس النقدية ...

تألمت مع المخرجة عطيات الأبنودى وهى تروى تلك الأيام الصعبة التى وقفت إلى جوار شاعرنا الكبير عبد الرحمن الأبنودى وهو خلف القضبان فى كتابها الشيق المفعم بآهات ذلك الزمن الردئ (أيام لم تكن معه)، تألمنا وفرحنا معها بخروجها منتصرة و شاركنا فى الاحتفال والاحتفاء بالإذاعى الكبير عبد المجيد شكرى فى أمسية جميلة ،صادقت د. عادل عوض ذلك الإنسان النبيل، والباحث الجاد فى علوم البلاغة. واقتربت أكثر من الدكتور عبد الفتاح عثمان صاحب الخلق الرفيع والعلم الغزير .

استمعت إلى تجربة الأستاذ الدكتور عبد الحكيم حسان مع الأدب الفكر والقضايا الأدبية والفكرية معا .

سمعنا طيور الجنة تصدح مع الشاعر الكبير والمحتسب الأكبر د. كمال نشأت فى أكثر من حوار وفى أكثر من مناقشة ودوما يمتعنا ويشجينا بشعر الجميل ذلك الفنان المتآلف دوما .

أحببنا الأديب الكبير يوسف الشارونى حين يعلق ناقدا ومازحا وشارحا فى تلك الأمسيات البعيدة القريبة والتى ما زلنا نغترف من نبعها حتى الآن.

هذه الكوكبة من رجال الفكر وعمالقة الأدب اقتربت منهم وتعلمت منهم وذلك بفضل صاحب الصالون الأدبى الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله ذلك العالم الجليل والناقد المبدع والقاص الجميل والإنسان المتواضع، ذلك الذى يحرص أن يرحب بضيوفه الكبار وتلاميذه الشباب بابتسامته العذبة الصافية والرائعة، يحمل بنفسه صينية التحية ، ويصمم أن يرحب بنا ويسعنا فى قلبه العامر والدافئ بمحبتنا له .

إنه محمد فى خلقه، حسن فى علمه، ابن عبد الله فى تواضعه .

الشهادة الحادية عشرة :

محمد حسن عبد الله
الفرج بعد الشدة

سمير أحمد ندا

افتتاحية الشجن:

بين يدى ربيع العمر، وفورة شباب الإبداع، وإرادة السعى لتقديم جديد له خصائصه التى تميزه عن غيره فى دنيا الراوية إبان الستينيات من القرن الماضى، وفى غمرة التصعيد منتشيا إلى مراقى الشهود الإبداعى المصرى العربى الخالص، عاجلتننى طعنة نقدية، لم تدفعها عنى مقدمة أستاذ جيلى الراحل العظيم يحي حقى، لراويتى الأولى الطعينة مثلى، ولم يخفف آثارها دفاع العم الجليل نجيب محفوظ .. فلقد اعتصم الناقد بقبيلته وكانت قبيلته ذات سطوة طاغية قاهرة. كان ذلك فى أواخر الستينيات، كان بعد وقائع النكسة، وبعض تداعياتها فى الذات وفيما أبدعت وكان الجرح غائرا والنزف متدفقا سنوات من العمر طالت عزفت خلالها عن الإبداع، وتركت الميدان لعزف الآخرين، مع إننى كنت أول من تعامل مع الراوية من أبناء جيلى، جيل الستينيات .. حيث ساد فن القصة القصيرة بواكير إبداعهم

ولما عدت، وقد استعدت بعض عافيتى، حاصرنى الجحود، وتآمر الصمت على كل ما أبدعت، رغم احتجابى عقدا من الزمن عن الساحة. .فلم أجد حتى من يبادرنى بمجرد تحية عابرة، لا تناقش ولا تحلل قصة فى هذه المجموعة من القصص أو تلك، وكف البصر عن روايتى الثانية، ولما أنجزت الثالثة، ودفعت بها إلى دار الأزمنة ببيروت عاجلها صاروخ، كما أخبرنى بذلك الدكتور أحمد عتمان، إبان الشهور الأخيرة من الحرب الأهلية اللبنانية وكانت هى المرة الأولى التى يتعرض فيها مبنى دار الأزمنة للقصف طيلة هذه الحرب. .

كانت البداية طعنة، ثم الجحود، ثم تدمير الأمل بصاروخ شارد، ولم أفقد رغم كل ذلك، وبرغم خريف العمر الذى ولجته مجتازا أول عتبات الكهولة ..

برغم كل ما تقدم، لم أفقد إرادتى، فى الوصول مرة أخرى إلى الناس .. ورغم توجسى من لحظة اللقاء بمن يقيم ويحلل ويصدر الأحكام .. ذلك إننى افتقدت طيلة عقود من الزمان ذلك الحادى الذى يقرأنى، فأقرأ من خلال قراءته ذاتى وتجربتى.

حين شدا الأمل:

صدرت روايتى الثالثة، وقائع استشهاد إسماعيل النوحى عام ١٩٩٧، فى طبعتها الأولى، وحبست أنفاسى أترقب صداها وفعلها وردود فعلها .. وأومأ إلى نفر من النقاد ومن طرف خفى، إلى قبيلة أخرى تولدت فى رحم الجحود، وذاعت تحت أضواء أعلام تحكم مصالح متواشجة .. متساندة .. حتى شدا الأمل عبر أسلاك الهاتف، حين أبلغنى الدكتور محمد حسن عبدالله، أنه اقتنى روايتى، وأنها فى المقدمة من أعمال يعكف عليها ليعفينى من سعيى لإهدائه نسخة منها. حيث كان هو السابق ..

لم اكن أعرف الأستاذ الجليل من قبل، قرأت فقط بعض مصنفاته النقدية .. ولم أكن قد اطلعت على صورة له، وكل ما حظيت به رخامة صوته، ودفء مشاعره، عبر أسلاك الهاتف.

ثم تحقق اللقاء فى المقهى الثقافى، بمعرض الكتاب فى نهاية عام ١٩٩٧ خفق القلب بشدة، اجتاحنى القلق، أترقب حكما موضوعيا لناقد ملتزم احطت من قبل ببعض مفردات فكره وأساليب تحليله وحيثيات حكمه .. حين تناول أعمال آخرين بدءا بالعم نجيب محفوظ، حاصرتنى تساؤلات ملحة، هل ضاع العمر سدى؟! أترانى أتدثر بعباءة العم نجيب وانتحل إبداعه كما ذهبت طعنة الستينيات النقدية؟! أم ترانى مازالت رهين عثرات البداية وزللها، بعد أن عدمت الحادى والدليل والضياء الهادى فما جدت وما طورت؟! أين موقعى من إبداع جيلى وإبداع زمانى؟! ياالله، أطاحت بى التساؤلات، واعتصرنى القلق .. وعذبنى انتظار بدء الندوة .. رغم أن الانتظار، لم يستغرق سوى دقائق حتى انتظم الجمع والمشاركون فى المناقشة، ومن بينهم تلامذة للأستاذ النبيل .. .

أرهفت السمع حين بدا يقرأنى، وأطالعنى، فيما يقرأ .. استعرض النص، عالج البناء الفنى، حاور الشخوص، واجتزأ من السطور قصائد لم تفلت بحور

الخليل ابن احمد .. ولم اتقصدها. .. لم يخفف مكابدته مع ابطال الملحمة الروائية تمنى لو أكتب رواية أخرى، انصف من خلالها إبراهيم خليل النوحى، شاجنته تجربة إبراهيم، وهو الروائى الممسك بناصية الإبداع وأسراره. ناهيكم عن دوره النقدى .. وأضاف الأستاذ النبيل كروائى وكناقد إلىّ أبعادا أخرى، وتفسيرات، كان اللاشعور الإبداعى ينطوى عليها وهكذا منحنى – علم الله – شهادة بعثى، من بعد موات طى أكفان الجحود .. بل إنه أعطى لبطل العمل الملحمى إبراهيم النوحى شهادة ميلاد، كنموذج بشرى قائم بذاته متميز بقسماته وسجاياه ومكابدا ته .. حتى أنه حين أهدانى كتاب الفرج بعد الشدة للقاضى التنوخى، خط بقلمه العبارات التالية: لقد هتف إبراهيم النوحى فى بعض موجات ضياعه ،باسم الفرج بعد الشدة، فهل يجد بسمة أمل به، فى زمانه المغتصب للآمال؟ !

الفرج بعد الشدة :

النقد ميزان بعدله تتخلق براعم الوفاء وتزكو، وتثمر .. فقد أفسحت شهادة ميلادى، التى أصدرها الإنسان النبيل محمد حسن عبد الله مستروحا بى محركات الربيع رغم خريف العمر، أفسحت هذه الشهادة، للعديد من أعمالى مجال التقييم النقدى، من بعد إهمال لا أعفيه من التقصد والتعمد، وجاء الانصاف بأقلام تلامذة الأستاذ، مجدى توفيق ومصطفى الضبع وآخرين .. بل إن تراكمات الجحود تبددت حين أحاط بهذا الإنصاف أستاذ فاضل وصديق قديم هو الدكتور عبد الحميد إبراهيم، فزودنى بعرض مختصر لرسالة دكتوراه قدمها باحث عربى، هو الدكتور على جاد لجامعة اكسفورد فى نهاية السبعينات بإشراف الدكتور مصطفى بدوى تناولت روايتى الأولى الطعينة كحجر الزاوية فى استعراضه للحداثة وما بعدها فى الرواية العربية لتتأكد تجليات الأستاذ الجليل الدكتور محمد حسن عبدالله ونفحاته وإشراقاته، فتوافينى من بعد الشدة بالفرج الذى توجه بإشرافه على أول رسالة ماجستير تتناول تقاطع الأزمنة والأمكنة فى إبداعى الروائى والقصصى، وتحتشد الذات وفاء له، بعمل روائى جديد استكمل به مشروعى الروائى لتعريب الرواية العربية تحقيقا لما طرحه فى دراسته الضافية الواردة بالطبعة الثانية من الملحمة الروائية.

هذه لمحة وفاء لناقد كبير وروائى متميز وإنسان نبيل هى غيض من فيض وقطرة من نهر عسى الأيام تمهلنى لأوفيه حقه من العرفان والتقدير.

أنسنة السرد
فى (ســــر الأســـرار)

جمال الجزيرى

السرد الأدبي، مثل أى عنصر آخر من عناصر النص السردى، شئ مخترع، يخترعه المؤلف الضمني أو الراوي ذاته ليحقق أثراً فنياً محدداً بغية تكوين صورة معينة لدى القارئ عما يدور أمامه من أحداث تخيلية. وما دام السرد شئ متخيل أو مخترع فلا يمكننا أن نتحدث عن معرفة الراوى كمعيار أساسى لتحديد المنظور، كما يذهب تودوروف وجنيت، حيث يذهب هذان الناقدان إلى أن العلم بكل شئ هو النقطة الذي يتم تحديد نوع المنظور بالمقارنة بها. ففى (الرؤية من الخلف) عند تودوروف أو(التبئير الصفرى) عند جنيت، تكون معرفة الراوي أكبر من معرفة الشخصية. أما فى الرؤية مع عند تودوروف أو التبئير الداخلي عند جنيت، فتتساوى معرفة الراوي مع معرفة الشخصية. وبالنسبة للرؤية من الخارج عند تودوروف أو(التبئير الخارجي) عند جنيت، فتقل معرفة الراوي عن معرفة الشخصية. هذا التصور الخاطئ عند تودوروف وجنيت وغيرهما من النقاد ينبع من فكرة خاطئة أيضا مؤداها أن ما يقوم الراوى بسره عبارة عن قصة وقعت بالفعل قبل بداية زمن السرد. وهذه الفكرة تنبني بدورها علي تصور خاطئ آخر يفترض أن الأدب ينقل عن الواقع مباشرة. وهذا التصور ليس له جذور أو أساس، لأن ما يرد فى النص الأدبي السردي من صنع الخيال ولا يمت للواقع بصلة مباشرة وإن تماس مع هذا الواقع أو تقاطع معه فى أحد جوانبه. فى السرد التاريخى فقط يمكننا أن نقول أن ما يقدمه الراوي يمثل الواقع: وحتي هنا، هذا السرد لا يمثل الواقع فى كل جوانبه لأنه يمثل وجهة نظر المؤرخ التي قد تنقل الأحداث من وجهة نظر النظام الحاكم، أو من وجهة نظر أفراد الشعب، أو من وجهة نظر المؤرخ الذاتية، إلخ. وبالتالى فإن السرد التاريخي نفسه لا يمثل الواقع وإنما يمثل طريقة معينه فى النظر إلى هذا الواقع.

نعود إلى فكرتنا ونقول أن السرد بكل ما يمثله شئ مؤلف أو مخترع أو تخييلي. وما دام بهذه الصفة، فإنه يبعد عن الواقع فى صيغته السردية ويصب فى مجري الفن الواسع لإحداث أثراً فنياً معيناً يريد المؤلف الضمني أو حتى المؤلف الحقيقي توصيله إلى القارئ. وبالتالي لا يمكننا التحدث عن معرفة الراوي إلا فى ضوء الأثر الفني الذى تحرزه. كما أنه لا يمكننا أن نقيس معرفة الراوي على أساس معيار سابق على عملية السرد نفسها. فالراوي فرد من أفراد مجتمع العالم المتخيل، قد يكون مشاركاً فى أحداث هذا العالم المتخيل، أو على هامشه. لكنه فى كل الأحوال على خبرة بما يجرى فى مجتعمه، أو بالأحرى المجتمع الذى يخلقه له المؤلف الضمني، ويمكنه أن يقيم أو على الأقل ينظر إلى هذا المجتمع بناء على هذه الخبرة التى يشاركه إياها أفراد كثيرون من أفراد المجتمع المتخيل. ومن هنا يمكننا أن نتجنب الآثار اللاهوتية المتضمنة فى مصطلحات سردية مثلها" العلم بكل شئ" و"القدرة على كل شئ " "والوجود فى كل مكان" التى ترتبط فى أذهان علماء السرد بالراوي العليم بكل شئ. وبالتالى يمكننا أن نؤنسن أو نعلمن المصطلحات السردية بغية رد الحق السردى إلى الإنسان العادى ذى المعرفة البشرية الذى حاول علماء السرد سلبه هذا الحق .

ننتقل الآن إلى قصة "سر الأسرار" للدكتور محمد حسن عبد الله المنشورة فى المجموعة التى تحمل نفس الاسم. والراوي فى هذه القصة الذى قد تصفه السرديات التقليدية بأنه عليم بكل شئ وبالتالى لديه القدرة على الانتقال تلقائياً من خارج الشخصيات إلى دواخلها، ومن مكان إلى آخر دون أى ضابط، ومن الحاضر إلى الماضى دون منطق – نقول أن هذا الراوي فرد من أفراد المجتمع المتخيل، ومعرفته بما يدور فى هذا المجتمع ليست معرفة علوية، وإنما معرفة بشرية محضة أكتسبها من خلال وعيه الجمعى بطبيعة البيئة المادية والبشرية التى يعيش فيها. فهذا الراوي، وأن كان لا يشارك فى الاحداث التى تدور فى العالم المتخيل، إلا أنه واحد من أبناء القرية فى هذا العالم ويمثل معاييرها الأخلاقية وقيمها الاجتماعية وما وراء هذه المعايير والقيم، أى تمثلها ونقدها فى الوقت نفسه. وبالتالى فإنه مشارك بشكل أساسي فى صياغة ايديولوجيا النص واظهار النظرة

الجمعية التى ينبني عليها النص ويشترك فيها الراوي مع معظم أفراد القرية المتخيلة الذين لا يبرحون هذه القرية ويستقرون فيها معظم الوقت .

يبدأ الراوى قصة "سر الأسرار" فى منتصف الحدث فالقصة لا تتبع التسلسل الزمنى التقليدى الذى يبدأ من المرحلة الأولى للحدث فى ترتيب زمنى متسلسل حتى يصل إلى المرحلة الأخيرة. القصة لا تتبع هذا التسلسل، وانما يختار الراوى نقطة جوهرية بالنسبة للحدث وتمثل عودة الغائب فى وضعية جديدة تختلف عما كانت عليه قبل رحليه، وما يستتبع هذه العودة من تغير فى المكان القديم للغائب فى البيئة المتخيلة. وبما أن الراوى كأحد أفراد هذه البيئة كان لا يتوقع عودة الغائب فإنه يبدأ القصة بإظهار الدهشة الجماعية من العودة ثم يلقى الضوء على العودة ذاتها بكل ما تتضمنه من تغير :

ومع ذلك جاء اليوم الذى فتحت فيه شبابيك الدار الصغيرة، التى أوشكت أن تنطمر فتحاتها بتراكم التراب أمامها، وانطلقت منها سحب دخان أبيض لطيف يحمل فى طياته رائحة بخور عطر يجذب الأنوف التى اعتادت رائحة السباخ ودخان المدامس، وفى الوقت نفسه يعمى عين الحاسد الذى لابد أن ينطوى عليه هذا الجمع الداهش الذى ينظر بعيون مسحورة لدار خالتى فطومة، وقد دبت فيها الحياة فجأة بعد اظلامها الطويل، وتصاعدت منها نداءات فطومة وابنها حامد بعد أن غيبتهما السنوات المتلاحقة .

يبدأ الراوى القصة بعبارة "ومع ذلك" التى تدل على عدم توقع العودة وبالتالى على الدهشة التى ملأت عيون أهالى القرية عندما رأوا شبابيك الدار الصغيرة مفتوحة. تدل البداية على أن أشياء كثيرة لم يسردها الراوى وبدأ من نقطة العودة مباشرة، وكأن الراوى كان يسرد أحداثا قبل هذه البداية ولكنه حذف كل ما كتبه وبدأ من هذه النقطة. ما تقدمه لنا البداية ليس أول مراحل الحدث: إننا أمام قصة متخيلة حذف الراوى كثيراً من أحداثها وأُلقى بنا فى منتصف الحدث لكى يدخلنا فى وسط الأحداث المتخيلة مباشرة ولكى يلقى الضوء على الدهشة والاستغراب اللذين أحدثتهما العودة فى أهالى القرية بما فيهم الراوى نفسه.

كما أن البداية تلقى الضوء على جوانب كثيرة من العالم المتخيل، فالدار صغيرة مما يدل على أنه لا يسكنها إلا عدد قليل. كما أن التراب متراكم أمامها مما يدل على أن سكانها قد هجروها منذ فترة طويلة. هذا بالإضافة إلى أن البداية القصصية تعقد مقارنة بين عالمين: القرية المتخيلة بماضيها وتراثها وحياتها المعتادة وما استجد على هذه الحياة. فرائحة البخور العطرة تستجد على عالم القرية لتجعل رائحة السباخ ودخان المدامس تتراجع قليلا تاركة المكان للرائحة العطرة التى توحى بمدى التغير الذى أحدثته العودة غير المترقبة. والبداية القصصية تثبت الراوى فى تربة القرية المتخيلة فهو يستخدم "هذا " التى تدل على الإشارة إلى القريب مما يدل على إنه موجود بالقرب من دار فطوطة أثناء عملية السرد أو النظر، ووجوده بالقرب من "الجمع الداهش" أمام دار فطوطة يدل على أنه أحد أفراد القرية. وكونه كذلك يجعله يعرف أن أنوف أهل القرية "اعتادت رائحة السباخ ودخان المدامس". وهذه المعرفة ليست وليدة وضع الراوى وسط أهل القرية فقط. فأنفه هو أيضا اعتادت هذه الرائحة. وبما أنه أحد أفراد هذه القرية، فإنه يستطيع أيضا أن يصور ما يدور فى خلد شخص ما من أفراد القرية دون أن يكون قد تغلغل فى عقل هذا الشخص. فعندما يقول الراوى أن رائحة البخور العطرة " تعمى عين الحاسد " لا يخبرنا بما يدور فى عقل خالتى فطومة وهى تحرق البخور، وانما يقدم لنا طقساً معتاداً فى مثل هذه المناسبات وجزءاً من لاوعى القرية الجمعى الذى يؤمن بالحسد عندما يشعر بتحسن وضعه فيلجأ إلى البخور إيمانا منه بأن هذه البخور تستطيع أن تحفظ مطلقها من الضرر. وبالمثل نجد أن استخدام الراوى لكلمات مثل " الداهش " و "مسحورة " لا يدل على أنه قد سبر غور عقول أهالى القرية وكشف عما يدور بداخلها، وانما على أنه يصف شعوراً تلقائياً يشترك فيه هو نفسه مع أهالى القرية تجاه العودة غير المتوقعة وهذا الشعور جمعى وليس مقصوراً على فرد بعينه. ففى قرية مثل هذه ذات الحياة الرتيبة والمعتادة، التى تؤمن بالحسد وتؤمن بالعفاريت التى كانوا يرونها تحيط بدار خالتى فطوطة – فى مثل هذه القرية يتوارى الإحساس الفردى ليندمج فى الإحساس الجماعى ويلغى الفرد ذاته ليتفانى فى المجموع .

يمكننا أن نقول أن الهدف الأساس من عملية السرد ذاتها فى بداية القصة ينصب على إظهار الدهشة لدى أهالى القرية الذين يستغربون عودة خالتى فطومة وابنها حامد. فكما بدأ الراوى الفقرة الأولى من القصة بــ "ومع ذلك "، يبدأ الفقرة الثانية بــ " ومع أن " مما يدل على مدى تمكن الدهشة من أهالى القرية. ويبدو أن الراوى هو الشخص الوحيد الذى يصدق هذه العودة. فعندما يذكر صراحة أن القرية لا تصدق خبر العودة لا يستخدم ضميراً يمكن أن يشمله هو ويشمل أهالى القرية معاً. وانما يستخدم لفظ " أحد " الغامض دلاليا الذى قد يستبعد المتكلم مما ينسب إلى ذلك اللفظ، فيقول! " فإن أحداً لم يصدق بسهولة خبر عودتهما .. وعلى تلك الصورة " فالراوى هنا لا يستخدم " نحن " أو " لم نصدق "، مما يدل على أنه يصدق هذا الخبر. من الجدير بالذكر هنا أن الراوى عندما يذكر عدم تصديق أهالى القرية لخبر العودة، يستخدم " تلك" بالنسبة للصورة الجديدة التى ظهر بها حامد وفطومة، وكأن الاشارة للبعيد مقترنة بعدم استساغة أهل القرية للتغير المذهل فى وضع حامد وفطومة.

وعدم تصديق أهالى القرية للخبر لا ينبع من استحالة منطقية، وإنما من اللاوعى الجمعى لهم. فروتينية حياتهم وثباتها يجعلانهم لا يستطيعون أن يصدقوا بسهولة تغير صورة الفرد بمقدار ١٨٠ درجة. لذلك فإن عدم تصديقهم يأتى مقروناً بتجسد الصورة القديمة لخالتى فطومة تجسداً كاملاً فى لاوعيهم لدرجة أنهم لا يتصورون أن تتغير هذه الصورة مهما حدث فالصورة الجديدة لخالتى فطومة :

> **لم تستطع أن تمحو من أذهان الناس صورتها القديمة .. المألوفة لهم .. وقد عقدت ذيل جلبابها الأسود حول خصرها، وظهر هناك – تحت الركبة بقليل – كورنيش السروال الأحمر الفاقع، وقدماها المعروقتان ثيران من حوله زوبعة خفية من الغبار الحار، وهى لا تزال تنادى بصوتها المدوى فى حارات القرية كل ظهيرة " لوبيا يافجل .. لوبيا "**

هذه الصورة هى التى تسيطر على عقول الناس وتتمكن منها. كما أنها مرتبطة بخالتى فطومة على الدوام. كلما ذكر اسم فطومة كلما تداعت هذه الصورة وكأن فطومة كلمة ما وهذه الصورة معناها دون وجود أى اعتباط فى العلاقة بين

الدال والمدلول. فالدال والمدلول هنا وجهان لعملة واحدة ومرتبطان بطرقة تلقائية ووثيقة فى اللاوعى الجمعى للقرية. فطومة بصورتها القديمة أصبحت صورة ذهنية من أحد مكونات العقل الجمعى للقرية. لذلك عندما يحدث أى تغيير فى هذه الصورة لابد أن يحدث الصراع بين الصورتين، صراع لا يمكن أن تنتصر فيه الصورة الجديدة لأن الصورة القديمة مستندة إلى عصبية ذهنية فى لاوعى القرية.

قد يقول أحد علماء السرد التقليديين أن الفقرة التى تبدأ من "وقد عقدت ذيل جلبابها.." التى اقتبسناها أعلاه تمثل رجوعاً إلى الوراء على مستوى الحدث أو فلاش باك. لكننا لا يمكن أن نقبل هذه الفكرة هنا. فالفقرة تدل على أن هذه الصورة هى المعنى المترسب فى الذهن الجمعى لأهالى القرية بمن فيهم الراوى لفطومة. إذا ذكر اسمها تداعت هذه الصورة فى ذهنهم ومن هنا فإن هذه الصورة ما زالت موجودة بقوة فى هذا الذهن الجمعى وعندما ترد فى السرد، فإنها ترد بتلقائية نابعة من هذا الذهن، بالإضافة إلى أن الراوى يؤكد على اقتران هذه الصورة بفطومة فى أذهان الناس. لذلك فإن هذه الصورة لا تمثل رجوعاً إلى الوراء على مستوى السرد، وإنما هى إظهار للمعرفة الجمعية أو الصورة المشتركة لدى الناس عن فطومة، صورة تكررت كثيراً لدرجة أنها أصبحت علامة على فطومة.

فى الواقع لا يندمج الراوي اندماجا كليا فى الرؤية الجماعية للقرية، وإنما يفصل نفسه عن هذه الرؤية قليلا لكى يقدم ما يدور فى القرية من تكهنات بعد عودة فطومة بطريقة شبه محايدة. فالحياد لا يمكن أن يحدث بصورة كلية سواء هنا أو فى أى موقف آخر، سواء بالنسبة لهذا الراوى أو أى راو غيره. وهذا الانفصال لا يتم لأن الراوى ينفر مما يدور فى القرية، ولكن لأنه يريد أن يؤكد على طبيعة القرية ذاتها. فمثلاً يقول الراوي: "ولقد راح الأطفال والصبيان يتحدثون من جديد عما كان أشيع حول الدار وسكانها من الجن أبان انغلاقها الطويل". فالراوي هنا يؤكد على طبيعة حديث القرية التي لا تمل التكرار فربما يقول الناس نفس الشيء كل يوم دون أن يحس أحدهم بالملل. لذلك يستخدم الراوي عبارة "من جديد" لكي يؤكد على الطبيعة التكرارية لكلام أهل القرية، وهذا

الاستخدام الفني الموجز يغني عن صفحات بأكملها كان من الممكن أن يكتبها راو غريب عن بيئة القرية المتخيلة، أو يكتبها كاتب عبثي مثل صمويل بيكيت. كما أن استخدام الراوي لكلمة " أشيع " يدل على أنه لا يشارك أهل القرية رؤيتهم الخرافية التي تؤمن بالجن والعفاريت، وإنما يقف من هذه الرؤية موقف المناهض، وهو هنا أيضا لا يعرج إلى التقريرية المملة التى تفسد جمال النص، وإنما يستخدم لفظا وحيداً يحمل حكم قيمة ويلخص موقفه كله، مما يدل على أنه لا يصدق أخبار العفاريت والجن. ومن هنا يمكننا أن نقول أن الراوي يمثل الوعى الجديد فى القرية والموقف النقدى من المسلمات الأيديولوجية للقرية، أو على الأقل بذور هذا الوعى التى يمكن أن تتجسد فى جيل لاحق.

وبالرغم من أن الراوى يحدد موقفه الأيديولوجى مما يدور فى القرية عن العفاريت التى تسكن دار فطومة طوال فترة غيابها، فإنه ينقل رؤية أهالى القرية كما هى،مركزاً على الأقسام التى يؤكدون بها كلامهم عن العفاريت: "ولقد أقسم الكثير من الناس أنهم سمعوا العفاريت تتصايح فى غرفتها إذ يهبط الليل "شبه التجاور التركيبى بين "أشيع" و "أقسم" يبرز تنافر دلالى بين الفعلين، مما يظهر بدوره رؤيتين مختلفتين تماماً لما يدور فى القرية ينتمى الراوى إلى الرؤية الأولى، بينما ينتمى أهالى القرية إلى الرؤية الثانية. ويؤكد الراوى رؤيته مرة أخرى عندما يذكر الشيخ رضوان مؤذن القرية فيقول. "حتى الشيخ رضوان .. حافظ كتاب الله .. يسلك إلى المسجد طريقاً دائرياً طويلاً ولا يمر بالدار إذا ما أراد رفع آذان الفجر". يتمثل منظور الراوى المناهض للمنظور الجمعى هنا فى كلمة "حتى" التى تدل على عدم الاستثناء. فالمؤذن مدمج فى الرؤية الجماعية التى تؤمن بالعفاريت وتخافها. كما يتمثل هذا المنظور الأيديولوجى أيضا فى المركب الاسمى "حافظ كتاب الله" الذى يأتى بدلاً للشيخ رضوان ويضع الراوى نقطتين قبل هذا البدل ونقطتين بعده وكأنه يضعه بين قوسين لعدم تناسبه مع ما يفعله الشيخ رضوان. فحافظ كتاب الله ملم بقدر ما من العلم الذى ينفى العفاريت. كما أن كتاب الله ذاته لا يؤكد هذا الوجود الفظيع. لكن الشيخ رضوان يضع علمه جانبا وينساق للرؤية الخرافية الجمعية التى يشترك فيها البسطاء من الناس. هذا بالإضافة إلى أن موقف الراوى الأيديولوجى

مما يدور فى القرية يتم التعبير عنه بطرق أخرى. فمثلا بدلاً من أن يستخدم الراوى أفعال مثل يقول، يذكر، إلخ، نجده يستخدم فعلاً مثل"يظن" لكى يؤكد انفصال إيديولوجيته عن إيديولوجية القرية: "ويظن بعض الصبيان أن حامداً ليس إلا عفريتا من عفاريت الدار المهجورة ... "فاستخدام الفعل" يظن "يدل هنا على أن الراوى لا يورد ما يذكره على أنه حقيقة، وإنما يشكك فى مصداقية القول، بطريقة موجزة فنية أيضا بعيداً عن التقريرية والصوت العالى، فالراوى لا يفرض رؤيته على أحد وإنما يعلن عنها فقط فى إيجاز لكى يوصل للمتلقى عدم اشتراكه فى الرؤية الجمعية التى يتقاسمها معظم أفراد القرية بما فيهم حافظ كتاب الله.

وكما ينقل الراوى لنا دهشة أهالى القرية، ينجح أيضا فى استشارة ترقب المتلقى ويجعله فى حالة شغف دائم لمواصلة القراء لكى يعرف مصدر هذه الدهشة. فمن بداية القصة والراوى يذكر فطومة وابنها حامد دون أن يظهرا على مسرح الأحداث بصورتهما الجديدة، وإنما يظلان فى خلفية القصة وتبرز الرؤية الجماعية والدهشة والتساؤلات والتكهنات فى أمامية القصة مما يدفع المتلقى إلى محاولة معرفة أبعاد المثير الذى أحدث كل هذه التغيرات، والذى يعد بمثابة الحجر الذى ألقى فى ماء راكد فلم يهدأ الماء بعدها أبداً أو يعود إلى حالته الراكدة.

وبعد أن يتمكن الراوى من إثارة دهشة المتلقى واهتمامه ،يبدأ فى إشباع هذه الدهشة وهذا الاهتمام. فيدخل فطومة إلى مسرح الأحداث: يدخلها مقدماً إياها بلقب " خالتى " الذى وأن كان لا يدل على قرابة دم، فأنه يدل على معرفة وثيقة بفطومة، كما يوحى بأن الراوى لا يدهش مثل باقى أهالى القرية. وبما أن الأهالى مازالوا يتخوفون من دار فطومة، وبالتالى لا يجرؤن على دخولها ظنا منهم أن فطومة وابنها بصورتهما الجديدة عفاريت بالمعنى الخرافى للكلمة، فأن فطومة هى التى تبدأ بالمبادرة، فتخرج إليهم وتدعوهم للدخول:

> **ولمحتهم خالتى فطومة، فخرجت إليهم تتمايل فى تيه يغلبهما وتحاول أن تواريه، وينم صوتها على كامن رغبتها فى تأكيد رفاهيتها: اتفضلوا ياستات واضطرب جميع النساء للمفاجأة .. مفاجأة النداء بـــ "ستات" ومفاجأة هيئة فطومة نفسها ..**

قد يقول أحد السرديين أن هذه الفقرة مروية من منظورين: المنظور الخارجي وهو أن الراوى يصف الشخصيات من الخارج دون محاولة التوغل فى مكنوناتها الداخلية، والمنظور الداخلى وهو دخول الراوى إلى داخل فطومة وإظهار ما تفكر فيه وهى تدعو النساء للدخول، وأيضا إظهار الاضطراب داخل النساء. فى الواقع المنظور الخارجى مستخدم هنا على طول الخط كما يقولون. فالراوى يصف حركة فطومة من داخل الدار إلى خارجها ودعوتها للنساء بالدخول: فلا يدخل الراوى هنا عقل فطومة ولا عقل أو قلب النساء الأخريات. أما بالنسبة لجملة " وينم صوتها عن كامن رغبتها فى تأكيد رفاهيتها "، فهذه الجملة لا تمثل اختراقا من قبل الراوى لعقل فطومة وإنما تمثل استنتاجاً قام به الراوى بناء على المؤشرات المادية الظاهرة فى حركة فطومة وطريقة كلامها، وأيضا بناء على معرفته القوية بالطبائع الاجتماعية للناس بوجه عام، ولأهل القرية بوجه خاص. فمن خلال هذه المؤشرات والطبائع يستطيع الراوى أن يخمن ما يدور بخلد الشخصية دون الحاجة إلى سبر اغوار هذه الشخصية وتشريح ما يدور داخلها. فمن خلال الدراية العميقة بالتظهرات الكثيرة التى يمكن أن يتخذها الخارج، يستطيع الراوى أن يصل إلى الباطن دون الحاجة إلى أن " يحشر " نفسه فى هذا الباطن أو يفرضها عليه. وبالمثل، فان معرفة الراوى الوثيقة بطبيعة نساء القرية وعدم ورود النداء بلقب " ستات " بينهن تجعله يستنتج اضطرابهن ودهشتهن من نداء فطومة لهن بلقب " ستات " لذلك فإن المنظور الخارجى فى هذه الفقرة لا يقترن بالمنظور الداخلى. فالراوى لا ينظر إلى داخل الشخصيات، وإنما يقترن بالمنظور الذاتى للراوى. وهذا المنظور يتمثل فى أن الراوى يستخدم خلفيته المعرفية عن أهالى القرية وطابائعهم وردود أفعالهم الممكنة فى التوصل إلى ما يدور فى داخلهم. هذا المنظور الذاتى أحد تمظهرات أنسنة السرد التى تحدثنا عنها فى بداية هذه الدارسة .

بالمثل فإن وصف الراوى لما يدور داخل فطومة عندما يتجمع حولها النساء والأطفال، لا يعبر عن تغلغل الراوى داخل عقل فطومة :

وبعد دقائق كانت دار خالتى فطومة تعج بخليط كقطيع الغنم .. من النساء والصبيان والأطفال. وكانت تلك لحظة العمر بالنسبة لها ..

لعلها لو ماتت بعد تلك اللحظة بساعات ما خالط قلبها أدنى درجات الشك فى أنه نالت من الدنيا كل ما تشتهى ..

فهذا الوصف، وأن كان يضارع ما يدور داخل فطومة، لا يدل على عبور الراوى إلى وعى فطومة وإظهار هذا الوعى أمامنا كقراء. وإنما يدل على معرفة الراوى بالتركيبة النفسية لفطومة ووضعها الاجتماعى داخل القرية. فهى مجرد بائعة بالمقارنة بالنساء الأخريات ربات البيوت. فطومة لا تنتمى لعائلة محددة، بينما النساء الأخريات ينتمين إلى عائلات ذات أصل فى القرية بدرجة أو بأخرى. فطومة لا تملك أرضاً، بينما النساء الأخريات متزوجات من رجال يملكون أرضاً. فطومة تحتل أدنى مكانة اجتماعية فى القرية، بينما النساء الأخريات ذوات مكانة اجتماعية متفاوتة الدرجات. لذلك لا عجب أن يدرك شخص مثل الراوى على دراية بالقرية وأفرادها شعور فطومة لحظة تجمع النساء حولها واهتمامهن بها بعد أن كن لا يلقين لها بالاً يذكر. ولا عجب كذلك فى أن يعرف الراوى من خلال خلفيته التاريخية والاجتماعية بالقرية كيف يصف إحساس فطومة بالأهمية والسعادة البالغة الناتجة من هذا الإحساس والتى لا يمكن أن تعادلها سعادة أخرى لدرجة أنها لو ماتت فى ذلك الوقت لكانت قد حققت كل ما تتمناه من الدنيا. فالراوى على معرفة كبيرة بالطبقات الاجتماعية بالقرية، ويبدو أنه يخالط كل الطبقات لدرجة أن يعرف شعور كل طبقة ومدى سعادة أى فرد يصعد من طبقة أدنى إلى طبقة أعلى وما يصاحب هذا الشعور من تمظهرات مادية وجسدية مقصودة لإعلان الانتقال وربما الانتقام النفسى من أناس كانوا ينتمون إلى طبقة أعلى فيظهر الشخص المتحرك اجتماعياً بمظهر جديد يجعل هؤلاء الناس الأعلى يتراجعون إلى خلفية اللوحة الاجتماعية ويندفع هذا الشخص المتحرك إلى أمامية اللوحة ليلفت الأنظار إلى نفسه ويجعل الحسرة تترسب فى خلفية اللوحة فى نفوس الذين بقوا على حالهم القديم ولم يلحق بهم التغيير، فى الوقت الذى يتقدم فيه الشخص المتحرك ليسبقهم على درجات السلم الاجتماعى .. إذن فمعرفة الراوى هنا ليست وليدة قوة علوية منحته هذه المعرفة، وإنما وليدة خبرته الاجتماعية الواسعة التى جعلته يدرس أفراد بيئته دراسة عميقة ويستطيع التوحد بهم ليصف شعورهم وكأنه هم أثناء هذا الشعور.

كلنا فى صدر هذه الدراسة أن كل شئ فى العمل الأدبى شئ مخترع، يخترعه الراوى، أو المؤلف الضمنى من خلال الراوى، لكى يعبر عن رؤية فنية معينة، أو لكى يوصل للمتلقى تصوراً معينا عن الوجود المتخيل أو حتى الحقيقى. والوجود الحقيقى هنا لا يماثل الوجود المتخيل إلا عبر عملية معقدة من الرموز و الإيحاءات والتبدلات والانتقالات الرمزية فى عقل المتلقى. ولا يرجع هذا التماثل إلا إلى طريقة المتلقى فى التعامل مع النص من خلال الخلفية المعرفية والنفسية والاجتماعية والثقافية والأيديولوجية للمتلقى، يستطيع هذا المتلقى أن يمد جسور تواصل بين العالم المتخيل والعالم المعاش. وبما أن خلفية كل متلق تختلف عن خفية أى متلق آخر، فان هذه الجسور تختلف وربما تتباين وتتناقض. لكن فى كل الحالات يظل وعى المتلقى هو اللوح الحساس الذى تنطبع عليه الصلات بين المتخيل والواقع عن طريق عملية رمزية متعددة الأبعاد ومعقدة المسالك. لذلك كما يصف الراوى شعور فطومة، يصف أيضا شعور حامد لكى يلقى الضوء على اتجاهين مختلفين إزاء عملية التغير التى جرت على كليهما. فان كانت فطومة تميل إلى الادعاء الاجتماعى والقيام بدور المضيف لكى تلفت النظر إلى وضعها الجديد الذى يحسدها عليه نساء القرية، يميل حامد إلى التواضع لإدراكه العميق بنعمة الله عليه وتحويله له من حالة اجتماعية إلى حالة أخرى أفضل. ووصف الراوى لحالة حامد ينبع أيضا من معرفته الوثيقة بشخصية حامد. لا يمكننا هنا أن نقول إن معرفة الراوى بشعور حامد نابعة من قوة علوية منحته هذه المعرفة. فالراوى يستخدم كلمة "ربما" التى لا تدل على يقين تام، وإنما تدل على الاحتمالات. وعندما يرجح الراوى احتمال على أخر، فإن الترجيح يتم على أساس معرفة الراوى بحامد الذى هو ابن قريته وتربى فيها منذ صباه حتى قبيل رحيله بثوان قليلة:

أحس حامد بالتعب فوارب الباب واستلقى .. ربما لم يكن التعب داعية للاستلقاء لقد كان فى حاجة لأن يحلم .. لأن يتملى علي مهل وضعه الجديد ... أن يستعيد ماضيه ويضع صورته أمام حاضره .. وحين يبدو له الفرق أكبر من خياله .. شاسعاً .. كان يقبل ظهر يده فى رضا وحمد تؤكده دقات قلبه الواجف.

لو كان الراوى مزوداً بمعرفة علوية تسلطية، لكان جزم القول فى إحساس حامد، ولكان استخدم كلمات تدل على تأكده المطلق من هذا الإحساس. لكن الراوى غير مزود بمثل هذه المعرفة. فمعرفته الوحيدة معرفة بشرية نابعة من تأمله الطويل لأحوال قريته وعقده المقارنات بين الأنماط البشرية المختلفة فى قريته والتوصل من ذلك التأمل وهذه المقارنات إلى التوجهات النفسية المختلفة لكل نمط بشرى. ولا يقتصر الراوى على استخدام كلمة "ربما"، وإنما يستخدم أيضا كلمة "تؤكده" التى تدل على أنه يستقى من الملامح الجديدة الظاهرة أو الحركات المادية المحسوسة لحامد ما يمكن أن يكون متوار خلف هذه الملامح من ملامح نفسية. هذا بالإضافة إلى أننا يمكن أن ننظر إلى الفقرة التى اقتبسناها أعلاه من زاوية أخرى، وهى أنه فى الوقت الذى يحتفظ الراوى بحقه فى السرد والتلفظ يفوض حقه فى النظر والرؤية إلى حامد حتى أن تلك الفقرة أعلاه تبدو كما لو كانت على لسان حامد وقد تولى الراوى إعادة صياغتها لتلتحم فى خطاب السرد التحاماً تلقائياً وتظهر على أنها من صنع الراوى ذاته، بالرغم من أن كلمات الراوى مجرد حاملة لرؤية حامد أو منظورة. وأن دل هذا على شئ فإنه يدل على أن الراوى وإن كانت له وضعية اجتماعية ومعرفية مختلفة عن وضعية حامد – لا يعارض رؤية حامد ولا ينقضها، وإلا لكان قد استخدم عبارات قيمة تحدد موقفه المخالف لرؤية حامد. لكنه لا يستخدم مثل هذه العبارات، وتأتى رؤية حامد تلقائية فى خطاب السرد فكما اتضح فى بداية هذه الدراسة، يمتلك الراوى قدرة فائقة على إظهار موقفه ببراعة تكاد لا تظهر مثلما استخدم كلمات مثل "أشيع" و يظن". وكونه لا يستخدم مثل هذه الكلمات التقيمية هنا يدل على إنه لا يتبنى موقفا إيديولوجيا معارضاً لموقف حامد.

مع أن الراوى أحد أبناء القرية بالرغم من أنه لا يشارك فى الأحداث مشاركة مباشرة، فإنه لا يعرف اسم الوافدة الجديدة زوجة حامد. ففى القرية من العيب أن يعرف رجل اسم امرأة وافدة لأول مرة فأسماء النساء تكاد تكون سراً لا يكشف عن نفسه بسهولة إلا بمرور الوقت. وكما أن الراوى عنده القدرة على إدماج منظور الشخصية فى خطابة دون تعسف وبتلقائية مثلما دمج منظور فطومة

ثم منظور أبنها حامد كما بينا أعلاه، فأنه يدمج منظورى أم ناهد، زوجة حامد، وناهد فى تلقائية واختزال كبيرين. فمثلا كلمة مثل " القاسى " التى تصف منظر السيدات اللاتى تحييهن أم ناهد لا يمكن أن تمت للراوى بصلة، لأنه كما قلنا أحد أبناء القرية ومتعود على هذا المنظر ولا يجد فيه أية قسوة. وعندما يجيئ مثل هذا اللفظ فى خطاب الراوى فإنه يمثل منظور شخصية أخرى غيره. وهذه الشخصية هنا هى أم ناهد التى لم تتعود على منظر نساء القرية الذى يمثل الشقاء وشطف العيش وقسوته. وبما أن أهالى القرية لا يرون فى منظر نسائهم أية قسوة لأنهم متعودون على هذا المنظر ويعتبرونه طبيعياً ومألوفا، فإن القسوة التى يوصف بها المنظر ليست صفة جوهرية فيه، وإنما هى حكم قيمة تطلقه أم ناهد الغريبة على هذا المنظر، وتحاول أن تظهر رد فعلها الجمالى إزاء هذا المنظر. لذلك فإن هذا اللفظ لا يظهر المنظور الداخلى لأم ناهد وإنما يظهر منظورها الذاتى. ونقصد بالمنظور الذاتى هنا أن الوصف المقدم لا يعبر عن داخل أو نفسية الشخص الذى يقوم بالوصف كما أنه لا يعبر عن تقييم الشخص لما يرى بناء على أسسه ومعاييره الخاصة. فلفظ "القاسى" هنا لا يعبر عن نفسية أم ناهد ولا عن صفة منظر نساء القرية، وإنما عن تقييم أم ناهد لهذا المنظر بناء على معاييرها الخاصة بالجمال. بالمثل عندما يقول الراوى عن ناهد الصغيرة:

ولكن حكايات جدتها لجيرانها ما لبثت أن جذبت

أذنيها، فأعادت الكتاب وأمسكت بثياب جدتها

وتابعت فى انطلاقها بين الحجرتين الحقيرتين ..

هذه الفقرة فى مجملها مروية من منظور خارجى، أى أن الراوي يصف ما يظهر أمام عينيه فى نقطة معينة من دار فطومة التى يصفها. لكن هناك لفظ فى هذه الفقرة لا يتسق مع المنظور الخارجى. وهذا اللفظ هو " الحقيرتين" إلى من يمكننا أن ننسب هذا اللفظ؟ بالطبع لا يمكننا أن ننسبه إلى فطومة. فالحجرتان هما دارها التى ألفتها على مدار السنين. كما أنها اذا كانت تعتبر الحجرتين حقيرتين، لكانت قد أرسلت خادماً أو أجيراً لتنظيف الدار قبل عودتها ليحاول إظهارها فى

أحسن مظهر ممكن ويقلل من " حقارتها " كما أننا لا يمكن أن ننسب اللفظ إلى الراوى، فالراوى أحد أبناء القرية. ودار فطومة لا تختلف كثيراً عن أى دار فى القرية. والراوى متعود على ديار القرية بكل ما فيها، أى أنه لا يمكن أن يصف الدار بالحقارة لآن داره وديار أقربائه مثلها، والمرء بوجه عام لا يميل إلى تحقير نفسه حتى لو كانت حقيرة بالفعل، وإنما يميل إلى تجميلها وإظهارها بمظهر مقبول أمام الناس. أذن لا يتبقى أمامنا إلا الصغيرة ناهد التى لا تنتمى إلى البيئة المتخيلة بوضعيتها المعتادة بأى حال من الأحوال، فهى وافدة على هذه البيئة – التى لا تمثل لها أية قيمة ولا ترتبط بها برباط قديم يمكن أن يتبين فيها الجمال وسط الحقارة أو القبح. والراوى يدمج وصف ناهد وسط سرده بطريقة عفوية وكأن هذا الوصف جزء من الفاظ السرد ذاتها. لكن التحليل المنظورى الدقيق يبين، كما أوضحنا، أن هذا الوصف ينتمى لشخصية أخرى غير الراوى وهذا الوصف مثل وصف أم ناهد أعلاه يتم عن طريق المنظور الذاتى فالحقارة ليست صفة كامنة فى الحجرتين. كما أنها ليست من الصفات المعرفية التى تمثل لبنة من لبنات عقل ناهد. وإنما تقوم ناهد بتقييم هاتين الحجرتين بناء على معرفتها الأليفة بدارها التى لا تظهر فى العالم المتخيل، والتى أتت منها، وتخضع الحجرتين لمعيار لا يتسق معها ثم تخرج بالنتيجة التى تظهر فى السرد، وهى حقارة الحجرتين. وإنما يدل هذا على أن ناهد غريبة على البيئة التى تصفها، وعندما رأتها أقل من البيئة التى اعتادت عليها، وصفتها بالحقارة. وهذه الحقارة ليست مطلقة وإنما مقيدة بالمقارنة بين البيئتين المختلفتين شكلاً ومضموناً. ولا عجب فى أن يتطلع أطفال البيئة النصية – بيئة القرية التى ترد فى النص – إلى فستان ناهد التى تنتمى إلى البيئة الخارجية – البيئة التى لاترد فى النص ولا ترد أية إشارة إليها – لا عجب فى أنهم يتطلعون إلى فستانها بتعجب: وكأن ناهد ورثت عن جدتها حبها للظهور بمظهر جديد، فأن ناهد تبتسم عندما ترى الأطفال يتعجبون من فستانها.

منطق الحدث فى هذه القصة هو الذى يحكم خروج ودخول الشخصيات أو بالأحرى ظهورها على مسرح الأحداث. فالنساء لا يتجمعن حول دار فطومة إلا عندما يشعرن بحركة فطومة وابنها داخل الدار. كما انهن لا يبدأن فى تكهن ما

كانت عليه أسرة فطومة قبل عودتها إلا بعد أن يتحققن من هذه العودة. كذلك لا يبدأ الأطفال فى إصدار الأحكام حول أسرة فطومة إلا بعد أن يشاهدوا فطومة وابنها، ثم يبدأون فى التحدث عن الطبيعة " العفريتية " لهذه الكائنات التى تظهر فى دار الأشباح، فطومة سابقاً. بالمثل فإن شخصية الشيخ رضوان لا تظهر مجسدة إلا حينما تميل الشمس إلى الغروب فيبدأ فى التوفيق بين ساعته والشمس الغربة لكى يؤذن لصلاة المغرب، وطبيعى عند غروب الشمس أن يعود الفلاحون من الحقول إلى بيوتهم. وبما أنه يبدو أن الراوى يقف فى زاوية قريبة من دار فطومة أو على عتبة هذا الدار، فطبيعى أن يلحظ مجيئ مصطفى أبو خريشة وابنه اللذين يسكنان فى الدار المواجهة لدار فطومة. من الواضح أن الراوى كأحد أبناء القرية لا يستطيع التحليق فى الهواء ليصف مجيئ مصطفى من بداية الحقل، وإنما ينتظره حتى يظهر فى نطاق أو أفق نظرة، وعندما تقع عيناه على مصطفى يبدأ فى وصفه:

وحينئذ ظهر فى مدخل الحارة مصطفى أبو خريشه وأمامه ابنه منصور ساحبا النعجة والجاموسة معاً. وما كاد يلمح فى غبشى الغروب مشهد الحركة أمام دار فطومة حتى انخلع قلبه، وقفز من فوق حماره وهو يخمن ما يمكن أن يكون قد حدث .. حقا .. كيف تفتح الدار بعد خمس سنوات دون أن يكون هناك حادث مكرر!! ولأنه صاحب الدار المواجهة فالغالب أن يكون ذلك مع زوجته أو أحد أطفاله الصغار !! " يخرب بيتهم .. كم حذرتهم من هذه الدار الملعونة " قالها مصطفى فى نفسه وهو يعدو نحو دار فطومة فى خطوات واسعة .

من بداية هذه الفقرة حتى "مشهد الحركة أمام دار فطومة" مروى من منظور خارجى. فالراوى يركز بصره على مصطفى وابنه ويصف حركتها وصفاً خارجيا لا يتعدى المظاهر الخارجية الضرورية لبدء الحركة التالية لمصطفى. ومن الجدير بالذكر أن هذا المنظور الخارجى يؤكد انتماء الراوى إلى القرية كأحد أفرادها. فهو يستخدم أداة التعريف مع كلمتى "النعجة" و"الجاموسة" بالرغم من أننا نرى هذين

الحيوانين لأول مرة فى القصة. وهذا يدل على أن الراوى يعرف أن مصطفى يمتلك نعجة وجاموسة. لو كان الراوى لا يعرف ذلك لكان قد ذكر النعجة والجاموسة بدون "ال " التعريف ثم عرفهما بعد ذلك، ومن هنا سيكون التعريف مرتبط بسياق النص. أما أن يعرفهما الراوى من أول مرة يذكرهما فيها، فهذا يدل على أن التعريف لا يرجع إلى السياق الحالى فى النص وإنما يرجع إلى المعرفة المشتركة بين أبناء القرية والخاصة بامتلاك مصطفى للنعجة والجاموسة. ولذلك عندما يستخدم الراوى أداة التعريف، فإن هذا يفترض أن الراوى متعود على رؤية مصطفى يسحب جاموسة ونعجة عند عودته من الحقل. وبداية من "حتى أنخلع"إلى "حدث" مروى من منظور خارجي غير مباشر. فكلما قلنا وأثبتنا، الراوي علي معرفة عميقة بإفراد القرية لأنه أحدهم، ويمكنه أن يدرك أى رد فعل لأحدهم تجاه موقف معين. فالكل يعرف أن الدار مهجورة، بل يخافونها ويتحاشونها بقدر الإمكان. لذلك فإن كلمات مثل "اخلع" و"يخمن" لا يمكن أن تدل على أن الراوى يفوض طريقة النظر إلى مصطفى. مازال الراوى هو الذى ينظر إلى الأحداث. كل ما حدث أن الراوى تبين من ملامح مصطفى الخارجية ما يكمن خلف هذه الملامح. لذلك فإن انخلاع قلب مصطفى يتخذ مظهرات خارجية على ملامح وجهه التى لم يصفها الراوى وإنما اكتفى بمعنى هذه المظاهر وما تدل عليه، كما تتمظهر فى قفز مصطفى من فوق الحمار. وطبيعة أن يعرف الراوى، بناء على معرفته بخلفيات الموقف، أن مصطفى يخمن ما يمكن أن يكون قد حدث. لذلك فإننا نفضل أن ندرج الفعل "انخلع" والفعل "يخمن" ضمن المنظور الخارجى للراوى .. فالراوى وصل إلى ما هو كامن داخل مصطفى من خلال مظهر مصطفى الخارجى وكذلك من خلال استنتاج الراوى لما يمكن أن يدور داخل مصطفى فى مثل هذا الموقف. لذلك قلنا أنه منظور خارجي غير مباشر. أما السؤال: كيف تفتح الدار ... مكدر!!" فهو يمثل كلام مصطفى الداخلى، بالرغم من أن هذا السؤال ليس محاطاً بعلامتى تنصيص. فالكلام صادر من مصطفى. وكون الراوى أورده بدون علامات تنصيص يحتمل ثلاثة أوجه: إما أن يكون الراوى نقلة عن طريق الحديث غير المباشر الحر الذى لا يتقيد بعلامتى التنصيص ولا بفعل من أفعال التقرير مثل سأل، تساءل، قال، تعجب، إلخ، أو نقلة الراوى نقلا مباشراً على لسان مصطفى

ودمجه فى سرده بطريقة تلقائية فى سرده نتيجة لسرعة الموقف ذاته الذى يتمثل فى الحركة السريعة والمفاجئة لمصطفى، لذلك لم يجد الراوى نفسه مضطراً للالتزام بشكليات نقل الحوار. وأخيراً يبدو أن الراوى أخذ سؤال مصطفى وصاغه بأسلوبه الفصيح. فمصطفى كما سنعرف بعد ذلك يتحدث اللغة العامية، وورود سؤاله باللغة الفصحى هنا يدل على أن الراوى قام بآراء تعديلات شكلية على صيغة السؤال ليترجمه من العامية إلى الفصحى. على كل، السؤال يمثل منظور مصطفى الداخلى. فالراوى هنا لا ينقل لنا مظهر مصطفى وإنما ينقل لنا ما يدور داخل مصطفى بتصرف. ومن الجدير بالذكر هنا أن نقل الأفكار لا يختلف عن نقل الكلام المتجسد فى مظهر خارجى لأن كليهما مخترع وتخييلى. بالمثل فإن الجملة التالية " ولأنه صاحب الدار ... الصغار !! تمثل منظور مصطفى الداخلى ولكن على لسان الراوي. فإذا حولنا هذه الجملة إلى ضمير المتكلم لتصبح: ولأنني صاحب الدار المواجهة، فالغالب أن يكون ذلك مع زوجتي أو أحد أطفالي الصغار!! فإن شكل الجملة الجديد سيكون غير مستساغ. فلا يمكن أن يقول أحد عن نفسه فى مثل هذا الموقف" ولأنني صاحب الدار المواجهة". والغالب أن الراوي أخذ ما يدور داخل مصطفى وصاغه بإسلوبه الخاص لكي يعطي مصداقية للوصف ولا ينزلق إلى الذاتية الكاملة التي قد لا تعطينا صورة صادقة للموقف. فكون الراوي أورد أفكار مصطفى على لسانه دون أن يصاحبها ألفاظ تقييمية يمكن أن تظهر موقف الراوي من هذه الأفكار أو تشكك فى مصداقية إحساس مصطفى – يجعلنا هذا ننظر إلى أفكار مصطفى بجدية ونأخذها على أنها حقيقة داخل العالم المتخيل. وعندما ينجح الراوي فى تثبيت مصداقية الوصف داخل ذهن المتلقي يدع الحديث لمصطفى مباشرة ليسمع المتلقي كلام مصطفى على لسانه الشخصى وهو يحاور نفسه ويكشف عن تخوفاته مما يراه أمامه. وهذه التخوفات لا تظل حبيسة جدران الذاتية وإنما يقترن بها فعل خارجي يؤكد هذه المخاوف، وهو جرى مصطفى اللاهث نحو دار فطومة لتبين ما حدث والوقوف على حقيقة الأمر. بعد ذلك يبدأ الراوي فى المراوحة بين المنظور الخارجي على مصطفى والمنظور الداخلي لمصطفى على لسانه هو لينقل لنا دهشة مصطفى من مجيء صديقه القديم إلى أن يلتقي به. بمجرد لقاء حامد ومصطفى يجد الراوي فرصة للرجوع إلى

الوراء فى الزمن وعلى مستوى الحدث ليسرد لنا تطور العلاقة بين حامد ومصطفى منذ الصغر حتى رحيل حامد عن القرية يوم زواج مصطفى. وهنا يستخدم الراوي المنظور الخارجي على حامد ومصطفى ليصفهما وهما صغيران يذهبان سوياً إلى المدرسة ثم انقطاع مصطفى عن المدرسة ليكرس وقته للأرض واستمرار حامد فى الذهاب إلى المدرسة لأنه لا يمتلك أرضاً. وهذا المنظور الخارجي يتم من خلال العرض السريع أو التلخيص كما يحلو لبعض النقاد أن يصفوه، دون أن يدقق الراوي فى تفاصيل هذه العلاقة. فالراوي يقدم ملامحها العامة فقط. وهي الملامح التي يعرفها كل أبناء القرية، فلقد أصبحت هذه العلاقة مدونة فى التاريخ الخاص للقرية. وتظل هذه العلاقة ودودة دون أن ينغصها أي شيء إلى أن تصل إلى مفترق طرق. وهنا تبدأ العلاقة فى التوتر. إذن سرد الراوي لهذه العلاقة لا يعتبر شيئاً يتطلب معرفة زائدة أو علوية، فأي فرد من أفراد القرية يمكنه أن يصف هذه العلاقة مثلما قام الراوي بوصفها. مثلما فعل مصطفى، يراوح الراوي بين المنظور الخارجي على حامد ومنظور حامد الداخلي وإن كان هذا المنظور الأخير على لسان الراوي ذاته، لكي يكشف عن أسباب التوتر فى العلاقة القديمة بين حامد ومصطفى. فيصف الراوي حركة حامد من المدرسة وإليها فى القرية المجاورة وتعلقه بالمدرسة لأن فيها محبوبته، بنت شيخ خفراء القرية المجاورة. ويبدأ فى الدوران حول بيت المحبوبة فيمسك به أولاد القرية المجاورة ويضربونه. حتى هذه اللحظة يقتصر الراوي على المنظور الخارجي على حامد، فيقدم من خلال العرض شبه السريع، الخطوط العامة لسلوك حامد فى تنقله بين البيت والمدرسة والحومان حول دار المحبوبة، إلى أن يصل إلى حادثة الضرب. بعدها يبدأ الراوي فى نقل منظور حامد الداخلي ورغبته فى الثأر مما حدث له. وبما أن مصطفى أقرب صديق له، فإنه يلجأ إليه طلباً لمعونته ومساعدته على الانتقام من أولاد القرية المجاورة. لكنه لا يجد مصطفى الصديق الذي كان. فمصطفى لا يرغب فى القتال خارج القرية، كما أنه يحبط حامد ويقول له أنه من الأفضل له أن يبحث عن إنسانة تناسبه ومن مكانته لأن " المية ما تطلعش فى العالي يا حامد ". وفى هذه الحالة يجد الراوي الفرصة مواتية للكشف عما يدور داخل حامد من هواجس ورغبات. فيقوم بالخلط ما بين حديث حامد وكلامه هو

ذاته الذي يعبر عن رؤية حامد دون اللجوء إلى علامات تنصيص أو التفريق بين كلام وأخر باستخدام خطوط مختلفة فى الكتابة أو تقنيات طباعية مختلفة مما يدل على أنه الراوي يتبنى أو على الأقل يتعاطف مع رؤية حامد ويدعها تنساب بتلقائية فى حديثه، وكأنه يتمثل رؤية حامد الداخلية ويدرجها إدراجاً طبيعياً منساباً وسط خطابه السردي.

لا يمكننا أن نقول هنا أن الراوي يرى حامد من الداخل، لأن كل شيء فى العمل الأدبي متخيل ومخترع كما أسلفنا القول. وبما أن التخييل أو الاختراع أو الإنشاء بالمعنى العربي التراثي للكلمة الأخيرة هو أساس العمل الأدبي، فإن ما يدور داخل حامد يقدم بصورة متخيلة مثل أي شيء أخر داخل القصة. فكله منشأ، وما دام كذلك، يتساوى الداخل والخارج لأن كليهما يخدم غرضاً فنياً محدداً، وموضوع خصيصا لهذا الغرض حتى ليتسنى لنا نحن القراء أن نحصل على صورة شبه متكاملة لما يدور أمامنا أو لما يُراد له أن يدور أمامنا. وكما أن الراوي لديه القدرة على الرؤية، من الخارج، فإن الشخصيات الأخرى لديها القدرة أيضاً على الرؤية، فترى الأحداث بطريقتها الخاصة، وبالتالي يفقد الراوي سطوته أو سيطرته على مجرى الأحداث كما تصورتها السرديات التقليدية .فالراوى هنا كائن من ورق، مخترع مثله مثل أى كائن آخر داخل النص السردى. وما دام كذلك فإنه لا يمتلك سلطة أو سيطرة يمكنه من خلالها أن يتحكم فى مصائر الشخصيات أو أن يهيمن على مجرى الحكى من منظوره الخاص طوال عملية الحكى. هذه السلطة أو السيطرة أو الهيمنة مجرد وهم اختراعه السرديون لأنفسهم من بعض الروايات الكلاسيكية من القرن الثامن عشر أو بداية القرن التاسع عشر عندما كان المؤلف هو الذى يسرد وليس راوياً متخيلاً. وكان هذا المؤلف يفسر سلوك الشخصيات من وجهة نظرة الخاصة ويضعها فى زاوية محددة من السلوكيات وكأنها دمية يحركها فى يديه. لكن مع تقدم الراية خطوات كثيرة فى طريقها إلى الفنية العالية، تراجع هذا الصنف من المؤلفين أو بالأخرى الرواة العليمين بكل شئ كما تصورهم السرديات التقليدية أو حتى الحديثة. الراوى أصبح مجرد عنصر من عناصر القصة أو الرواية، وبالتالى فقط كل امتياز كان يوهمه

السرديون التقليديون بامتلاكه، وأصبح كائناً ورقياً مثل أى شئ أو كائن آخر فى العمل السردى. وأصبح مجرد اختيار المؤلف الضمنى لراو معين يخدم غرضا فنياً معيناً ويعكس رؤية معينة للعالم متمثلة فى طبيعة الراوى ذاته. فمثلا ما الفرق بين اختراع المؤلف الضمنى لراو يرى كل شئ من الخارج، أو يترك الفرصة للشخصيات لكى ترى بنفسها ويكتفى هو بنقل هذه الرؤية، أو بين أن يترك شخصية واحدة ترى الأحداث أو عدة شخصيات، أو بين أن يراوح الراوى بين النظر إلى الشخصيات من الخارج، وتركهم ينظرون إلى بعض الأحداث من وجهة نظرهم الشخصية؟. فى الواقع، كلمة "يترك" التى نستخدمها هنا ليس لها أى معنى حقيقى. فالراوى لا يمتلك السلطة التى تمكنه من أن يجعل الشخصية ترى، فهو مثل أى شخصية أخرى. سواء اشترك فى الأحداث أم لا. لذلك فإن المؤلف الضمنى هو الذى لديه القدرة على جعل الشخصيات ترى بنفسها ولنفسها، لأنه هو الذى يخترع كل شئ بما فى ذلك الراوى نفسه. بعد ذلك يعود الراوى إلى وصف حامد من الخارج وقد أنقطع عن المدرسة لأنه أكتشف أنه مهما تعلم فالطبقات الاجتماعية الأعلى منه لا تسمح له بالانضمام إليها أو مصاهرتها، وبذلك فقد إيمانه بقيمة العلم فى مجتمع يقوم على القبلية والعصبية الزائفة، واتجه للعمل أجيراً فى الحقول، يوماً هنا ويوماً هناك حتى يحصل على المال، فبدونه فى مثل هذه القرى لا يساوى الإنسان شيئاً ولا يستطيع أن يبهر عيون الطبقات الاجتماعية الأعلى لكى "تتغاضى" عما تعتبره العقليات القروية قلة شأن ووضاعة اجتماعية. لكن هذا المنظور الخارجى سرعان ما يتلاشى ويترك المكان لمنظور حامد الداخلى. فلقد علم حامد بنبأ زفاف زينب، التى أحبها، إلى صديقه مصطفى ، ذلك الـ "مصطفى" الذى نصحه من قبل بترك زينب لأنها لا تتناسب معه لأنها تنتمى إلى طبقة اجتماعية أعلى. وهنا يترك الراوى الساحة تماماً ويقدم لنا منظور حامد الداخلى على لسان حامد نفسه، وهذا المنظور الداخلى يبين مدى فظاعة التراتب الاجتماعى فى القرية والقرى المجاورة ومدى سيطرة مفهوم الملكية أو الأرض على أذهان الناس، فينسون أى شئ أمام هذا المفهوم. كما يبين هذا المنظور الداخلى ذاته مدى إخلال مصطفى بعقد الصداقة المبرم بينه وبين حامد منذ طفولتهما الأولى :

" آه النذل .. استنجدت به فعرفها وسرقها .. آه .. أنه الفدان ونصف. قطعة أرض حقيرة .. جعلت مياه مصطفى تطلع العالى ، بينما ينهمر الطين على رأسى أنا .. نعيش نتعلم "

من الملاحظ هنا أن حامد يتحدث اللغة العربية الفصحى، بينما كان حديث مصطفى قبل ذلك بقليل حديثا باللغة العامية، مما يدل على مدى التباين المعرفى أو التعليمى بين مصطفى وحامد. ومع ذلك لا تنفع حامد افضليته فى العالم. فالقرى لا تعرف إلا مفهوم التميز المادى أو العقارى، أما المعرفة فلا مكان لها فى مجتمع لم يصل بعد إلى أدنى درجات المدنية الحديثة. لا يهم أن تكون معك شهادات علمية، أيا كان نوع هذه الشهادات ؛ المهم أن تكون معك عقود ملكية للأراضي والأطيان، بالرغم من أنه مجرد فدان ونصف فى حالة مصطفى. أذن المنظور الداخلى هنا مقدم ليؤدى وظيفة معينة. فالمنظور الخارجى السابق عليه جاء ليبن التغير الذى طرأ على حامد وعلى نظرته إلى الحياه، فانتقل للعمل بالحقول وقيادة جرار الحراثة إلى أن تمكن من هذا العمل وهذه القيادة وأصبح ضليعاً فيهما لكى يمتلك المال ويستطيع أن يحقق حلمه غير المعلن بالزواج. ثم يأتى المنظور الداخلى لحامد لكى يثبت فشل المحاولات التمردية التى قام بها حامد ونقلها لنا المنظور الخارجى السابق، كما يثبت فشل الصداقة التى القت عليها الضوء المناظير المتراوحة قبل ذلك كما يثبت المنظور الداخلى أيضا أن التعلم لا يجيئ من المدرسة وإنما من الحياة والعيش. أذن المنظور لا يقدم اعتباطاً وإنما يخدم غرضا معينا. من الطبيعى أن تميل الفقرة التالية إلى الإكثار من المنظور الداخلى لحامد لكى تبين وعيه الجديد وكراهيته لنظام القرية بأكمله وشعوره القاتل بالوحدة ثم قراره الذى لا رجعة فيه بالرحيل عن القرية، وربما الهروب .

فى بيئة مثل القرية، بعد غياب شخص فجأة من الطبيعى أن يترك الراوى الساحة المنظورية تركاً متقطعاً ليدع أهل القرية يستخدمون عدة أوجه محتملة من المنظور الخارجى على حامد الغائب وأوجه الاحتمال هنا ناتجة عن أن المناظير الخارجية لا تدل على يقين ما، وإنما هى مجرد تكهنات وشائعات. وما دامت كذلك، فمن الطبيعى إن تبنى إلى المجهول:

وشائعات القرية ترسم له أكثر من مصير مؤكد .. فقيل أنه أغرق نفسه فى الرياح .. وقيل ألقى بها تحت القطار .. وقيل أنه شوهد فى سوق الماشية على حافة المدينة بثياب مستعارة يعمل فى السمسرة .. والنشل إذا استطاع !!

من الواضح هنا التناقض بين خطاب الراوى والخطاب المسند لآهل القرية. فالراوى يؤكد على أن كل المناظير الخارجية التى يستخدمها أهل القرية فى وصف السلوكيات المحتملة التى قام بها حامد بعد رحليه مجرد شائعات. فى نفس الوقت يذكر أن أهل القرية يؤكدون كلامهم عن مصير حامد وكأنهم يمتلكون اليقين المطلق. وبما أن النص القصصى قد أمدنا قبل ذلك بخلفية نثق بها عن أهل القرية: فلقد أقسموا من قبل أنهم رأوا العفاريت فى دار فطومة. كما أكدوا أن حامد وأمه العائدين مجرد عفاريت. عندما نستند إلى هذه الخلفية، لابد أن نشك فى مصداقية المناظير الخارجية التى يصف بها أهل القرية حامد. ولا يمكننا أن نأخذ أقوالهم على محمل الجد. كما أن الراوى لا يذكر أشخاصاً بعينهم ليسند إليهم مسئولية تلك المناظير الخارجية وكأن أهل القرية – بالرغم من تأكيدهم وجزمهم – لا يستطيعون تحمل المسئولية عما يقولون ويجزمون به. لذلك، بالرغم من أن المنظور الخارجى له مصداقية فى حد ذاته تفوق مصداقية المنظور الداخلى وبالطبع المنظور الذاتى، فأنه لا يمكننا أن نثق فى مصداقية المناظير الخارجية هنا، وبالتالى علينا أن ندرجها فى مرتبة أقل مصداقية حتى عن المنظور الذاتى نفسه. فى الوقت نفسه نثق كثيراً فى مصداقية المنظور الخارجى على فطومة بعد غياب أبنها ومنظورها الداخلى غير المباشر الذى يكشف عن حزنها، الذى استشفه الراوى من مظهرها الخارجى ونبرات صوتها وهى تنادى على فجلها وجرجيرها بعد أن فقدت الأمل فى عودة أبنها أو العثور عليه.

منذ رجوع الراوى بسرده إلى الوراء بعد أن تقابل حامد ومصطفى كانت حركة السرد سريعة فى البداية لتلقى ضوءاً سريعاً ومع ذلك فاحصاً على علاقة حامد ومصطفى فى الصبا، ثم بعد ذلك تباطأت حركة السرد بدرجة ملحوظة بعد أن تبين لحامد مدى عبث تعلمه، ووصلت إلى أقصى درجات البطء قبل رحيل

حامد بقليل لكى يتجلى لنا انقشاع الوهم من على حامد بخصوص الصداقة والحياة. ثم تسارعت حركة السرد قليلاً بعد غياب حامد لكى يبين الراوى الشائعات والأقاويل التى تنتشر فى القرية عن غياب حامد وكذلك حزن فطومة ويأسها من العثور على أبنها. بعد ذلك يقفز الزمن المحكى سنة كاملة ونجد المؤلف الضمنى قد أعطى الراوى القدرة على وصف عودة حامد " السرية " فى الظلام بعد مرور سنه، إلى أمه ليأخذها معه ,نتكلم هنا عن المؤلف الضمنى لسبب واحد وهو إن سرد الراوى لكل ما جرى فى الماضى حتى هذه العودة سرد يرجع إلى معرفة الراوى ذاته كأحد أبناء القرية، يسمع ويرى ما يجرى فيها. فالراوى هنا يعتبر شاهداً على الأحداث التى وقعت. أما عودة حامد بعد غياب سنة فلم يعرفها أى فرد من أفراد القرية. وبما أن الراوى أحد أبناء القرية، فلا يعرف مثلهم بعودة حامد الأولى. لذلك فإن المؤلف الضمنى الذى اخترع كل شئ فى القصة هو الذى أعطى للراوى القدرة على وصف هذه العودة. بعد هذه العودة أو بالأحرى ليلتها تتباطأ حركة السرد قليلاً لكى تصف ملاقاة حامد لأمه ورد فعل الأم المرحب بهذه العودة. ثم تتسارع حركة السرد بعد ذلك على مستويين: المستوى الأول يتمثل فى قيام الراوى المعتاد بسرد سريع يلخص ما تم فى هذه العودة. المستوى الثانى يتمثل فى قيام حامد بدور الراوى وأمه هى المروى له ليحكى لها كل ما حدث فى السنة التى غابها. ولكى يحافظ الراوى الأول على دوام متابعتنا لسرده، فأنه لا ينقل لنا تفاصيل ما حكاه حامد عن حياته فى السنة الماضية، وأنما يركز على فعل الحكى ذاته من قبل حامد، دون أن يخبرنا بما حدث له طوال هذه الفترة. " وهو يحكى لها ما كابد ولاقى .. وكيف تبدل الحال .. " وقبل أن تنتهى هذه الليلة ترحل فطومة وأبنها عن القرية فلا يسمع عنهما أحد أى شئ حتى العودة الثانية. وبعد هذا الغياب أيضا تكثر الحكايات عن فطومة وأبنها، ويبدأ أهل القرية فى استخدام مناظير خارجية على فطومة ليصفوا ما حدث لها. وهذه المناظير لا تمتلك مصداقية لأنها تستند إلى الخرافات التى تتملك من عقول أهل القرية: " ومرة أخرى تنطلق الحكايات أشهرها وأكثرها استمراراً أن عفريت أبنها زارها وخدعها وأغرقها فى الرياح .. " وبعد ذلك تتسارع حركة السرد بدرجة كبيرة لتلخص أربع سنوات من الغياب فى سطور جد قليلة:

وظل حامد فى غربته أربع سنوات أخرى يشده أمل واحد، أن يعود إلى قريته يوماً فى هيئته الجديدة وأسرته .. فى كون مفاجأة مذهلة .. للقرية .. ولزينب .. آه .. زينب .. ولمصطفى !!

بالرغم من سرعة السرد الشديدة، فإن هذه السطور القليلة تبرز منظور حامد الداخلى لتكشف عن الباعث من وراء غيابه وعصاميته وعودته فى شكله الجديد. إلى هنا ينتهى رجوع السرد للوراء، دون أن يشبع فضول المتلقى أو فضول مصطفى لمعرفة السرد وراء التحول الاجتماعى الهائل الذى طرأ على حامد وأمه. بعد هذه العودة الطويلة إلى الوراء فى الزمن يعود الراوى إلى مصطفى وحامد فى جلستهما وهما يتبادلان الحديث. ويستخدم فى ذلك المنظور الخارجى عليهما كهدف لهذا المنظور. فى الوقت نفسه، يقدم لنا الراوى بصوته منظور حامد الداخلى من خلال القدرة التى منحها له المؤلف الضمنى ليكشف لنا عن الطبيعة النفسية الجديدة لحامد، وقد مال صوته إلى نزعة صوفية شديدة الإحساس لا تعرف الغل أو الحقد، ومال أيضا إلى إدراك عظمة الخالق جل وعلا وقد غيره ونقله إلى حالة أفضل. ويصاحب هذا المنظور الداخلى منظور حامد الخارجى على مصطفى لكى يصف ثبات مصطفى بالمقارنة كلمة واحدة هو. كما ينقل لنا الراوى منظور حامد الخارجى على زينب. ويصاحب هذا المنظور الداخلى أيضا منظور حامد الخارجى على زينب ليصف كيف "جف عودها وذوى الورد الذى كان يطل من خديها وخبا النور الساحر الذى كان يرسله وميض عينيها .." بعد ذلك يعود الراوى إلى منظوره الخارجى على حامد ومصطفى معاً وهما يتبادلان الحديث. ويتكشف لنا من خلال هذا الحديث أن حامد يبدأ فى استخدام الحوار العامى بدلاً من اللغة العربية الفصحى التى كان يستخدمها قبل رحليه، وكأن تواضعه وإحساسه بنعمة الله عليه قد جعلاه يستخدم نفس اللغة التى يستخدمها أبناء القرية. ومن هنا يكشف التغير فى اللغة عن التغير النفسى الذى حل على حامد طوال فترة غيابه وأصبح مقترناً به. كما أن المنظور الخارجى الذى يستخدمه الراوى لا يهيمن على ساحة السرد على الدوام هنا. فالراوى يقطع منظورة الخارجى من آن لآخر لكى ينقل لنا منظور حامد الداخلى وسعادته " لكونه

موضع اهتمام القرية ومثار تساؤلاتها ودهشتها "كما ينقل لنا منظور مصطفى الداخلى وانبهاره بكل ما يرى ويسمع من حامد وكأن حامداً " شخصية أسطورية اتت من الغيب لتعلن معجزة .. ولم يكن .. ولن يكون لها وجود!!"أ من الواضح هنا أن الراوى يلجأ إلى تعددية المنظور لكى يقوم لنا صورة دقيقة شبه متكاملة للموقف بأكمله. فلا يقتصر على استخدام منظور واحد، وأنما يستخدم عدة مناظير، منها الخاص به، ومنها الخاص بالشخصيات، مما يعطيناً منظوراً بوليفونيا أو حواريا، إذا جاز لنا استخدام مثل هذا المصطلح.

من الطبيعى أن يتمسك حامد بالسر الذى يريد مصطفى والمتلقى أن يعرفانه، وكأنه حامد – إذا فقد اهتمامنا بقصته ومتابعتنا له – سيفقد حياته مثل شهرزاد. يحتفظ حامد بالسر لبعض الوقت ويعد مصطفى أن يكشف له عن السر فى اليوم التالى. ومن الطبيعى بعد ذلك أن تتباطأ حركة السرد الحدثى، بل تغيب الأحداث المسرودة لبعض الوقت وتتصدر الساحة السردية الأفكار التى تتصارع فى عقل مصطفى و التى يقوم الراوى بسردها. ولا يمكننا هنا أن نقول أن السرد يتوقف ليترك المكان للوصف كما يحلو لبعض النقاد أن يتصوروا. فسرد الأفكار لا يختلف بأى حال من الأحوال عن سرد الأحداث، لأن كلا من الأفكار والأحداث شئ متخيل، مخترع وتخييلى فى نفس الوقت، ولا يمكن أن تختلف طبيعة أحدهما عن الأخر، اللهم فى المنظور الذى يمكن من خلاله سرد الأحداث أو الأفكار. ففى سرد الأفكار يميل المنظور كثيراً لأن يكون منظوراً داخلياً.هكذا يسرد الراوى أفكار مصطفى: وطلعت شمس اليوم التالى، ولم يذهب مصطفى إلى حقله كالمعتاد.

إنه فى انتظار السر. سيسمع حديث حامد بلهجته الجديدة الناعمة وهو يحكى له وحده كيف تحول إلى هذا الشئ الأنيق المعطر الذى يملك زوجة جميلة لا تخور أو تجعر فى حديثها، وطفلة فى رقة فراشات البرسيم. ولكن الذى لا يصدقه خيال مصطفى هو كيف أمكن تحويل فطومة بياعة الفجل إلى سيدة يجد أمثاله أنفسهم مضطرين إلى تسميتها الست فطومة أو خالتى أم حامد على أقل تقدير؟ !

من الملاحظ هنا أن هذه الفقرة، باستثناء الجملة الأولى، تمثل منظور مصطفى الداخلى، وأن كانت نقلت لنا بصوت الراوى .على كل، يمكننا تحويلها

إلى ضمير المتكلم دون أن يحدث أى تغيير يذكر إلا فى الضمائر. فهى خالصة لمصطفى. وبالرغم من أنها مقدمة داخل إطار المنظور الداخلى لمصطفى، فأن مصطفى لا يكتفى بهذا المنظور الداخلى، وإنما يتعداه إلى مناظير أخرى، فمصطفى يستخدم منظوراً خارجياً محتملاً أو ممكنا على حامد. والإمكان أو الاحتمال هنا نابع من أن مصطفى لم يسمع حامد بعد وهو يتكلم أو يحكى بهذه الطريقة. وهذا المنظور الخارجى يبين لهفة مصطفى إلى سماع السر الذى يكمن وراء تطور حامد وتغيره للأفضل. كما يستخدم مصطفى منظوراً ذاتياً غير مباشر على زوجته زينب. فمن الواضح أن مصطفى عندما يستخدم منظوراً خارجياً على أم ناهد ليصف جمالها، يقارن هذا الجمال بطريقة غير مباشرة بزوجته زينب التى تخور وتجعر فى حديثها. والطبيعة الذاتية لهذا المنظور تنبع من أن مصطفى يشبه صوت زوجته زينب بصوت الثور أو البقرة. وبما أن صوت زينب ليس صوتا بقرة أو ثور، فإن الاستعارة المستخدمة فى كلام مصطفى تدل على عدم استحسانه لصوت زوجته بالمقارنة بصوت زوجة حامد. كما يكشف منظور حامد الداخلى عن نقطة أخرى مهمة جداً تتعلق بالراوى ذاته. فمصطفى أصبح مضطراً مثل باقى أهل القرية لنداء فطومة بالست فطومة أو خالتى أم حامد. وبما أن الراوى يستخدم لقب خالتى مع فطومة منذ بداية القصة، فإن هذا يدل على أنه يقبل التغيرات الاجتماعية التى طرأت على فطومة، حتى قبل أن يعرف هذه التغيرات. وفى المقابل، لا يستطيع أهل القرية استساغة هذه التغيرات. فنتيجة لثبات الحياة فى القرية وروتينيتها، لا يستطيع أهل القرية أن يتصوروا تغير أى فرد بدرجة كبيرة، لأن الثبات هو القاعدة فى نظرهم. ويمكننا أن نقول أن الراوى الغائب عن المشاركة فى الأحداث يتمنى لأهل قريته تغيرات مماثلة، وإن لم يكشف عن هذه الأمنية صراحة، وإنما كشف عنها لقب "خالتى" الذى استخدمه منذ بداية القصة المتخيلة. ونفس القول يمكن أن يسرى على المؤلف الضمنى الذى اخترع هذا الراوى بهذه الوضعية. وكما تغير أسلوب نداء أهل القرية لفطومة، تغيرت أيضا طريقة تعاملهم مع فطومة. وأبنها، ومالت إلى التحفظ بدرجة ملحوظة. وهذا التغير يكشف عنه الراوى من خلال وصفه لبدء الناس فى الاستئذان عندما يدخلون دار فطومة، هذا الاستئذان الذى لم يكن ليخطر على بال أحدهم يوماً قبل غياب فطومة

وأبنها. فمع تغير وضعية فطومة وحامد، تغيرت معاملة الناس لهما وأصبحوا يتهيبونهما ولا يستطيعون الاعتداء على خصوصيتهما مثلما كانوا يفعلون من قبل. من الجدير بالذكر هنا أن التغير لا يرجع إلى الناس أنفسهم ولا إلى البيئة النصية، وأنما يرجع إلى التغير فى وضعية فطومة وأبنها وإلى التأثير الذى تحدثه البيئة الخارج نصية على شبكة العلاقات الاجتماعية فى هذه البيئة النصية. فلولا التغير، المذهل من وجهة نظر القرية، الذى طرأ على حامد وفطومة فى البيئة الخارج نصية، ما كان حدث تغير مماثل فى البيئة النصية. ومن هنا يمكننا أن نقول أن التغير فى معاملة أهل القرية مع حامد وفطومة تغير مفروض، أملته المواضعات الاجتماعية الجديدة. ينتقل الراوى إلى حامد وقد دخل عليه مصطفى بعد الاستيقاظ المتأخر لأولهما. وينقل الراوى ما يدور بينهما من خلال منظور خارجى عليهما معاً، مبيناً لهفة حامد لمعرفة السر. وهنا يتوارى الراوى عن مسرح السرد قليلاً ليترك الساحة لحامد الذى يصبح راوياً بدوره، ويكتفى مصطفى بدور المروى له فى لهفة وترقب. فيسرد حامد ما جرى له منذ ما ترك القرية إلى أن عاد بهيئته الجديدة. وبمجرد أن ينتهى حامد من سرد حكايته، يعود الراوى الأول إلى الساحة مرة أخرى ليلفت انتباهنا وانتباه مصطفى إلى صراخ منصور بالخارج. وعندما يشتد صراخ منصور يقطع مصطفى حديثه ويخرج إلى أبنه. وهنا أيضا يلعب وجود حامد بهيئته الجديدة دوراً كبيراً فى تغيير تعامل مصطفى مع الموقف بوجه خاص ومع ابنه بوجه عام. فمصطفى وزوجته زينب لا يتبادلان الزعيق المعتاد ويكفان عن عراكهما المعتاد نظراً لوجود حامد ويحاول كلا منهما أن يمتص غضبه وغضب الآخر فى آن. ويحدث وجود حامد أثراً كبيراً فى تغير عقلية مصطفى وموقفه من تعليم ابنه. فقبل مجيئ حامد، كان مصطفى يعارض تعليم ابنه بشدة، ولكن مع وجود حامد فى البيت المواجه، يوافق مصطفى على ذهاب أبنه إلى المدرسة وتنتهى القصة بهذه الموافقة، وكأن وجود حامد هو عامل الحفز الذى يحدث تغيرات كبيرة دون أن يكون لحامد نفسه دوراً مباشراً فى هذه التغيرات. فمجرد تغير حامد حفز الشخصيات الأخرى، خاصة مصطفى وزينب، على تغيير نفسها، بدءاً من طريقة كلامها وأسلوب حياتها وحتى مسألة تعليم الابن.

قبل أن ننهى دراستنا هذه، هناك بعض الملاحظات التى يجب أن نبديها. أولاً، ما هى العلاقة بين العنوان والقصة؟ من الملاحظ أن العنوان – "سر الأسرار" – يمثل المنظور الذاتى لمصطفى بوجه خاص ولأهل القرية بوجه عام. فمصطفى يعتقد أن تغير حامد يعتبر معجزه يصعب تخيلها، لأن حياته وحياة باقى أفراد القرية تعتمد على الثبات كما قلنا، ويصعب عليهم أن يتصوروا وجود حراك اجتماعى أو دينامية اجتماعية وبما أن الحراك والدينامية موجودان، فأن عدم تصورهما ينبع من منظور ذاتى قاصر عن تجاوز ذاته إلى الأفق الرحب للتغيرات والتبدلات الاجتماعية .ثانيا، ثبت دراستنا هذه فشل التمييز الذى قام به جيرار جنيت بين السؤالين المهمين فى نظرة وهما: "من يرى؟" أو "من يبصر؟" "ومن يتكلم؟ " فى النص السرى. فجنيت يعتقد أن عملية السرد منفصلة انفصالاً تاماً عن عملية التبئير أو المنظور. وكما رأينا، الراوى فى قصة "سر الأسرار" لمحمد حسن عبد الله غير مشارك فى الحدث. لكن سرده يساهم بطريقة غير مباشرة فى بلورة الرؤية الأيديولوجية التى ينبني عليها النص. فاستخدامه للقب مثل "خالتى" أو كلمات مثل "أشيع" و"يظن" و "شائعات" و"قيل" ، إلخ يبرز موقفه مما يسرده، بل يلعب الدور الرئيسى فى إظهار الرؤية التى يحاول المؤلف الضمنى أن يبرزها من خلال الراوى وحامد وفطومة. وبالتالى لا يمكن أن ينفصل السرد عن المنظور، فقد يكونان أحيانا وجهين لعملة واحدة. ثالثا، قد يصف علماء السرد قصة "سر الأسرار" بأنها مروية بواسطة راو عليم، لأنه لا يشارك فى الأحداث ويستطيع التنقل عبر الزمن بحرية فيرجع للوراء خمس سنوات ليصف حامد ومصطفى فى صباهما، وفطومة فى ماضيها، ويتابع حامد فى غيابه ورجوعه السرى، كما أنه يستطيع، من وجهة نظرهم، أن يدخل فى عقل عدة شخصيات فى نفس الوقت دون أن يلتزم بمنظور شخصية واحدة. وهذا التصور خاطئ من وجهة نظرنا، لأننا أثبتنا أن الراوى أحد أبناء القرية ومعظم معرفته مستقاة من معايشته العميقة لحياة القرية وأنماطها البشرية. كما أنه يستخدم الفاظ مثل " خالتى " وصفات إشارة مثل " هذا " التى تدل على أنه موجود فى المكان الذى يصفه، وكذلك استخدامه لـــ"ال" التعريف مع كلمتى "جاموسة" "ونعجة" مما يدل على معرفته السابقة بمصطفى لأنه أحد أبناء قريته. رابعا، كون الراوى يقدم المناظير الداخلية لعدة شخصيات قد

يغرى بعض علماء السرد بأن يقولوا إن القصة مروية من منظور داخلى متعدد. وفى هذه الحالة يعتقد علماء السرد أن مجموعة من الشخصيات يقومون بسرد نفس الأحداث من وجهة نظرهم الخاصة مثلما يحدث فى راوية "يوم قتل الزعيم" لنجيب محفوظ. لكن هذا النوع الخاص من السرد لا ينطبق على قصة "سر الأسرار" لمحمد حسن عبد الله. فالقصة مروية فى الأساس من المنظور الخارجى للراوى على الأحداث والشخصيات. وكون الراوى يقدم المناظير الداخلية لبعض الشخصيات أمثال حامد ومصطفى وفطومة، والمناظير الذاتية لبعض الشخصيات مثل الراوى ذاته وناهد وأم ناهد – كون الراوى هكذا نابع من براعة المؤلف الضمنى الذى يحرك الراوى والشخصيات فى عدة اتجاهات منظورية بطريقة غير مباشرة وعالية الفنية فى آن، لكى يمدنا بصورة بانورامية من الناحية المنظورية تساعدنا فى التوصل إلى الرؤية التى يحاول المؤلف الضمنى بثها من خلال القصة بطريق غير مباشر. وعندما نقول "يقدم" و"يحاول" بالإشارة إلى المؤلف الضمنى فإننا نعنى أن كل ما فى القصة تخييلى ومخترع، وبالتالى فإنه فن وما دمنا ندرك أن ما أمامنا فن تخييلى، يجب علينا أن نبحث عن المغرى من وراء تقديمه هكذا، مثلنا يفعل بريخت فى مسرحياته والتغريب الذى يقدمه من خلالها. خامسا، الكلمات "عملة التفكير" كما يقول فلوريان كولماس وكون الكلمات مثل النقود، تجعل المتكلم، أو الراوى فى حالتنا هذه، يقتصد فى كلامه بأكبر قدر ممكن، حتى لا يحدث تضخم فى كلامه قد يعود بالضرر على خطابه ذاته. وما دام كلام الراوى هكذا، فإنه يخرجه باقتصاد واختزال كبيرين حتى يحتفظ بقيمة كبيرة لخطابه فى نظر المتعامل مع هذا الخطاب أو المتلقى. ومن هنا لا مجال لما يطلق عليه العلم بكل شئ. فكل شئ مقتصد ويخضع لمقتضيات السوق الكلامى الذى يرفض طرح كل ثرواته اللغوية أو إمكاناته اللفظية على ساحة الخطاب، كى تظل للخطاب قيمته ولا يعافه العميل أو الزبون اللفظى. ومن هنا فإن خطاب الراوى يخضع لمقتضيات "خطابية" معينة ويهدف إلى تحقيق أكبر عائد خطابى ممكن بأقل ثروة لغوية ممكنة. وما دام كذلك، فإنه صادر من عضو بشرى فى المجتمع بغية الوصول إلى هدف معين على مستوى الخطاب وعلى مستوى العلاقة بين الراوى والمروى له من ناحية وكذلك العلاقة بين المؤلف الضمنى والمتلقى من ناحية

أخرى. وفكرة ربط اللغة بالنقود تؤدى فى نظر كولماس إلى "تحقق الفرد" وتعينه "على التكيف مع المجتمع" وإذا طبقنا هذا الكلام على الراوى فى "سر الأسرار" نجد أنه يستخدم مفردات لغوية مقتصدة لإظهار انتماءه إلى المجتمع المتخيل وكذلك محاولته جعل المتلقى يتكيف مع الوضع الأيديولوجي فى القرية حتى يستطيع هذا المتلقى أن يستوعب التغيرات الاجتماعية والنفسية والعلائقية فى هذا المجتمع وبالتالى الوصول إلى الهدف الذى يستهدفه المؤلف الضمنى من خلال الراوى ولغته. فاللغة التى يستخدمها الراوى تحقق فرديته بالمقارنة بالطبيعة الأيديولوجية للقرية. فى الوقت نفسه، لا يسمح الراوى لفرديته أن تجعله يسهب القول فى بيان هذه الفردية، وإنما يكيف خطابه اللفظى الخاص فى الخطاب العام للقصة الذى يمثل رؤية العالم فى القرية. كما أنه من خلال هذا التفرد أو الاقتصاد اللغوى يبين للمتلقى آفاقاً جديدة وبذوراً وليدة قد تخلق عالماً أفضل من عالم القرية إذا هيئ لها النمو الصحيح. ويبدأون بذوره قد نمت وأتت ثمارها فى نهاية القصة. سادساً، افتراض السرديين أن ما يقدم فى العمل السردى قصة قد وقعت بالفعل ينبع من بعض المسلمات الخاطئة التى أصبحت بمثابة الحقيقية فى اللاوعى الجمعى للشعوب. فمثلا من منا من لم يستمع إلى جده أو جدته فى طفولته وهم يبدأون حكاياتهم لنا كل يوم بصيغة تتكرر دوماً! " كان ياما كان فى سالف العصر والأوان " أو " كان فيه زمان .. " أو " كان فلان .. "؟ وهذه الصيغ أدخلت إلى عقولنا أن ما يحكى قد حدث بالفعل. كما أنها أدت إلى نتيجة أخرى أكثر ضرراً، وهى أن ما يقدم فى الحكاية لا يمت للزمن الحاضر، زمن الحكى، بصلة. ومن هنا نجد أن معظم الناس ينظرون إلى القصص والحكايات، أو الأدب بوجه عام، على أنه تسلية أثناء وقت الفراغ. والذى جعل أن معظم الناس يعتقدون أن ما يقدمه الراوى قد حدث بالفعل الطبيعة اللغوية ذاتها لعملية الحكى. فالفعل "يروى"، كما نفهمه نحن على الأقل فى العالم العربى، مرتبط برواية الأحاديث عن الرسول (صلى الله عليه وسلم) وكذلك رواية أخبار الأولين. ومهما كانت دلالة هذه الروايات، فانها تعنى أن ما يقوله الراوى يرجع إلى عصور سابقة حدثت فيه الرواية أو قيلت فيه الأحاديث. كما أن، استخدام الزمن الماضى فى معظم القصص والروايات ساعد على ترسيخ أسبقية الحكاية على عملية الحكى ذاتها فى أذهان القراء والنقاد. فى

الحقيقة لا توجد أية أسبقية للحكاية الفنية عن عملية الحكى ذاتها، فالحكاية تتخلق أثناء عملية الحكى ذاتها، ومن خلال الثروة اللغوية التى يستخدمها الراوى فى إنشاء حكايته. ومن الطريف هنا وجود أغنية لمحمد منير فى مسرحية " الملك هو الملك " من أشعار أحمد فؤاد نجم عنوانها " حادى يا بادى " ويقول مطلعها على لسان الراوى: "كان يا ما كان" فيرد عليه المروى له: "كان دلوقت ولا زمان". فيرد الراوى فى الحال !"ما هو دلوقت زى زمان." فالراوى هنا يريد أن يستأصل من أذهان الناس أن عبارة "كان يا ما كان" تدل على الماضى. فيؤكد أن الماضى هو الحاضر ولا فرق بينهما، وأن ما يحكيه له ارتباط مباشر بالحاضر وهو زمن الحكى. فأية حكاية، وان رويت بزمن الماضى، تدل على الحاضر دلالة صريحة لأنها مخترعة ومنشأة لتحقيق غرض فنى معين فى الزمن الحاضر الذى يمكن أن نعتبره هو الحكاية وزمن الحكى معاً. وإذا كان هذا المفهوم لم يتبلور فى أذهان نقاد وقراء السرد الأدبى بعد، فإنه قد تبلور بوضوح فى السرد السينمائى الذى تلعب فيه الكاميرا دور الوسيط المباشر بين ما يتم تصويره وبين المشاهد. فهنا عملية التصوير وما يتم تصويره متزامنان ومقترنان ببعضهما .

الهوامش :

(١) بالنسبة لآراء جنيت وتودوروف، انظر :

Genette , Gerard .Narrative Discourse ,To Jane E Lewin .Oxford: Blackwell ,1980

...........Nouveau discours du recit Paris Seuil ,1983

وبالنسبة لآراء تودوروف، انظر

Todorov , Tzvetan .Litterature et signification .

Paris: Librairie Larousse 1967.

(٢) بالنسبة للمنظور الذاتي، ونقد آراء جنيت وتودوروف، انظر

- Abdel raouf ,Gamal Mohamed .Shifting

- Abdel Raouf,,Amal Mohamed .Shifting

Perspectives In Roy Fuller s Collected Paems

١٩٣٦- ١٩٦١. جامعة القاهرة، كلية الآداب قسم اللغة الانجليزية ١٩٩٨

- poetry 1976 s Abdel raouf ,Gamal Mcgough

رسالة دكتوراه قيد الإعداد، جامعة عين شمس ١٩٨٧، كلية الآداب ،قسم اللغة الانجليزية .

- جمال الجزيرى "مشروعية دراسة عتبات النص قراءة فى "روج أبيض" لزاهر الغازيابى" بحث النص فى المؤتمر. الأول لأدباء القاهرة الأدب والمستقبل (كتاب الأبحاث) ٢٠- ٢٢ فبراير ١٩٩٩. ص: ١١٥ - ١٣٧ وكذلك انظر، جمال الجز يرى. "السرد بين الديكتاتورية والديمقراطية" ..

(٣) بالنسبة للعلاقة بين اللغة والاقتصاد، انظر :

- فلوريان كولماس. اللغة والاقتصاد. عالم المعرفة. الكويت. ع. ٢٦٣، نوفمبر ٢٠٠٠

- بالنسبة لأغنية محمد منير. استمع إلى شريط "الملك هو الملك". إنتاج وتوزيع روكى للإنتاج الفني والتوزيع. ١٩٩٠.

عنه (٦):

قصص الأطفال ومسرحهم

ا.د. مكارم الغمرى

سعدت بالدعوة التى وجهت لى للمشاركة فى هذا الكتاب المكرس لتكريم الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله، الذي يحظى بالاحترام بين المشتغلين بالدراسات الأدبية بما قدمه من إسهامات قيمة فى حقل الدراسات الأدبية، فضلا عما يتمتع به من دماثة الخلق، وروح الود والمجاملة. وأذكر له فى هذا السياق واقعة حدثت معى حين وجهت إليه الدعوة للمشاركة فى مناقشة كتاب لى فى البرنامج التليفزيونى " إطلاله " فقبل الدعوة مشكورا، وحين وصل إلى منزلنا متأخراً بعض الوقت عن الموعد المحدد واستفسرنا عن سبب التأخير أخبرنا بأن هناك ظرفين كانا السبب وراء التأخير؟ الأول يرتبط بظروف صحية مفاجئة ألمت بنجله وقت مغادرته المنزل، أما الثانى فهو تعطل سيارته وهو فى طريقه من المعادى إلى منزلنا في مدينة نصر، فما كان منه إلا أن ترك سيارته وأكمل الطريق بسيارة أجرة، وقد كان هذا الحرص من جانبه على الحضور رغم هذه الظروف دليلا على الأصالة والنبل فى الشخصية.

والحقيقة أن قائمة إنتاج الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله وافرة ومتنوعة تثير اهتمام وفضول الباحث والدارس على السواء، وقد استوقفنى – خاصة – من بين هذا الإنتاج القيم كتابه الذى يحمل العنوان "قصص الأطفال ومسرحهم" فقد اقتحم بهذا الكتاب مجالا هاما وحيويا يختلف بعض الشيء عن الاهتمامات التقليدية المميزة لكتاباته، وإن احتفظ بعلم الناقد وحس الأديب في خوضه لتجربة الكتابة للطفولة.

ويعتبر مجال الكتابة للطفل من المجالات البالغة الأهمية التى تحتاج لجهود وإسهامات عديدة، ولا سيما فى الوقت الحالي فى ظروف العولمة حيث التدفق السريع للمعلومات عبر وسائل الاتصال الحديثة يجعلنا فى وضع الاختراق من جانب ثقافات الآخر، وهذا الأمر يتطلب ضرورة الإرتقاء بثقافة الطفل، ووعيه كنوع من التحصين ضد عمليات الغزو والاختراق من الخارج، ولتمكينه من الأخذ

الواعي والمثمر من ثقافات الآخر. وتخاطب بعض كتب الأطفال الطفل، أما البعض الآخر فيخاطب المشتغلين بثقافته، وكتاب الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله من النوع الثاني فهو يستهدف توجيه الوعى العلمى والتربوى بأهمية الفن القصصي والمسرحى بالنسبة للقارئ الطفل، والذي يعد حقيقة – وسيلة هامة فى تشكيل شخصية الطفل، وصقل مواهبه وقدراته، وتفجير إمكاناته الإبداعية.

والحقيقة، أن هذا المجال من مجالات الكتابة للطفل من الموضوعات الخصبة التي تنتظر باحثها، فقليلة هي الكتب العربية التي تناولت هذا الموضوع بالبحث والدراسة، والكتاب الذى يقدمه الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله إلى المكتبة العربية يعد إسهاما كبيراً فى هذا المجال. إن فترة الطفولة من الفترات الحاسمة فى تكوين الشخصية، وقد لا يأخذ البعض فى الاعتبار الانطباعات التى يأخذها الطفل من هذه المرحلة، فهناك تصور بأن الطفل ما دام صغيرا فهو لا يفهم، بينما الأمر فى الحقيقة مغاير لذلك فالانطباعات الأولى فى الطفولة تلعب دورا كبيرا فى تشكيل الشخصية، وكثير من الأحداث التى تبدو غير ملحوظة، أو من صغائر الأمور قد تتحول إلى حدث هام بالنسبة للطفل يسجل في ذاكرته إلى الأبد. في هذا الإطار تأتى دراسة الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله لتبرز مجالى القصة والمسرح بوصفهما من الوسائل الهامة التى من الممكن أن تسهم فى تشكيل الانطباعات الأولى فى مرحلة الطفولة .

ينقسم الكتاب إلى ثلاثة أقسام تضم أحد عشر فصلا :

فى الفصل الأول من القسم الأول يتطرق المؤلف لموضوع "الأطفال وقصصهم" وهذا الفصل بمثابة مدخل لموضوع الكتاب حيث تقسم الدراسة مرحلة الطفولة إلى مراحل انطلاقا من بعض الكتابات التربوية، وتتوقف عند نوعية القصص والمسرحيات التى تناسب كل مرحلة:

المرحلة الأولي تمتد من الثالثة إلى الخامسة، وهى مرحلة حقيقة – وكما يصفها المؤلف – بالغة الخطورة، فرغم أن إدراك الطفل في هذه الفترة يعد محدودا إلا أنه يتميز بثراء الخيال واتساعه، مما يطرح ضرورة اختيار القصص

التى تشبع في الطفل ملكات الخيال. لكن نوعية القصص الخيالية التى تظهر بها القوى الغيبية مثل قصص السحرة والغول والعفاريت، فمثل هذه القصص قد تثير بداخل الطفل الصغير مشاعر الخوف والقلق. وكذلك لا تناسبه القصص التى تصور الفواجع والحوادث المؤلمة ويطرح الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله بالنسبة للطفل من الثالثة إلى الخامسة شكل القصة التى تروى على لسان الحيوان بوصفها الصيغة المناسبة لقصة الطفل في هذه المرحلة، على أن تصاغ في نشيد موزون، وإيقاعات واضحة ومتقاربة، وسجع بعض العبارات مع اختيار الأسماء الطريفة لإضفاء المتعة والجاذبية إلى القصة.

وقصص الأطفال التى تروى على لسان الحيوان – فى تصورى – تناسب هذه المرحلة من العمر والمراحل التالية: الثانية والثالثة خاصة، والقصص التى تروى على لسان الحيوان هى شكل قديم من الكتابة، وقد ارتبط باسم الأديب إيسوب وكانت هذه القصص موجهة للكبار، فقد كانت بمثابة أسلوب الشفرة في الكتابة الذى استخدم للتعبير عن الواقع فى شكل مجازى لتجنب مشاكل الرقابة على القلم، وقد امتدت تقاليد هذا النوع من الكتابة إلى العديد من الأدباء فى أنحاء العالم، ولجأ إلى هذه الوسيلة من الكتابة بعض الأدباء الروس السوفيت فى ظروف الحظر والرقابة التى فرضت على الكلمة في الفترة السوفيتية الماضية. أما المرحلة الثانية من مراحل تطور الطفولة فهى تمتد ما بين السنة السادسة إلى التاسعة. ويطلق المؤلف على هذه المرحلة مرحلة الاكتشاف والتعرف، فهذه المرحلة تتسم بحب الاستطلاع عند الطفل، وبداية الإدراك للمجردات، ومن ثم اعتناق القيم مثل الصدق والأمانة والعدل والتعاون والشجاعة، والعمل، وهذه كلها موضوعات مناسبة لقصص الأطفال ومسرحهم فى هذه المرحلة.

والمرحلة الثالثة فى تطور الطفولة – كما تطرحها دراسة الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله – تمتد ما بين التاسعة والثانية عشرة، وتكون السمة المميزة للطفل في هذه المرحلة الميل إلى التمرد والتفرد، وتبدأ الفروق بين الذكور والإناث في الوضوح، كما تتسم هذه المرحلة بتفجير القدرة الاستيعابية لدى الطفل، فهو يستطيع أن يحفظ وأن يلخص وان يستعيد المعلومات، كما يتمتع بالقدرة على استخلاص الأفكار وتنظيمها.

وتطرح الدراسة القصص العلمية بوصفها النوع الأنسب لهذه المرحلة العمرية، وكذلك قصص المخترعات والمخترعين، وكل ما من شأنه إثارة الفكر وتحريك الذكاء.

أما المرحلة الرابعة والأخيرة فهى تمتد ما بين الثانية عشرة والخامسة عشرة وفيها تزداد الرغبة للتظاهر بالبلوغ والتمرد على ما كان مألوفا، ورفض القيود والنظام، وفى هذه الفترة أيضا يكون طرح التساؤلات، والتأملات، وتحليل المعلومات هى الصفات الغالبة على النشاط العقلى مع احتمال العزوف عن القراءة. وفى هذه الفترة أيضا يكون الخيال الواسع، والحلم بالمثال والميل إلى التضحية والدفاع عن الضعفاء، هذه القدرات والقيم النبيلة طبيعية جدا فى حالة المراهقة، ومن الواجب استثمارها فى قصص اجتماعية، وعاطفية. وأود أن أضيف فى هذا الصدد إلى أن قصص البطولات والسير، والقصص التاريخية، وقصص المغامرات تناسب هذه المرحلة من العمر، التى يبدأ فيها المراهق تمثل القدوة ومحاكاتها. إن أهم ما يميز الفصل الثاني من القسم الأول هو الرؤية التربوية التى يستند إليها المؤلف فى تقسيم الطفولة إلى مراحل، والتنبيه إلى أهمية مراعاة ما يناسب كل مرحلة من قصص. يتطرق الكاتب فى الفصل الثاني الذى يحمل العنوان "الأطفال ومسرحهم" إلى دور المسرح فى تنشئة الطفل، ويحدد المرحلة السنية من (٩ – ١٢) على أنها المساحة المناسبة للمسرح: للتمثيل فى المسرح المدرسى ومسرح الطفل، ومشاهدة المسرحيات، ويعتبر المسرح فى هذه المرحلة أقرب إلى طبيعة شخصية الطفل وقدراته العقلية من قراءة القصص وأهمية هذه المزايا بالنسبة للتعليم والتوجيه السلوكى. كما يشير إلى الخصائص الفنية للمسرحية ودورها فى تفعيل الجدلية العقلية للطفل.

إن أهمية المسرح – حقيقة – تنبع من القدرة على خلق التفاعل بين المشاهد والعرض المسرحي، فالمشاهد الجيد – كما يصفه البعض مثل الممثل الجيد يتقمص كلية دور الشخصية. ومن هذه الزاوية تبرز أهمية اختيار العرض المسرحي الذي يستنفر مشاعر البطولة، ومعانى الفضيلة فى نفس الطفل.

تفرق الدراسة بين نوعين من المسرح: مسرح الطفل الذي يقدم موضوعات

متنوعة موجهة للطفل، والمسرح المدرسى الذي يتخذ موضوعاته من المناهج الدراسية كذلك تتعرض الدراسة لبعض القضايا المنهجية فى مسرح الطفل؛ مثل أهمية اختيار المسرحية التى تناسب طبيعة المرحلة السنية، وأيضا ضرورة توافر بعض العناصر الفنية فى المسرحية والتى تعد فى الواقع عناصر ضرورية يجب أن تتوافر فى المسرحية الفنية الجيدة بشكل عام .

أما الفصل الثالث من القسم الأول فهو عن "ميول الأطفال وأنواع التخييل". يؤكد المؤلف في الفصل الثالث أهمية مراعاة النمو الجسدى، والعقلى، والنفسى، والاجتماعى، والعاطفى، واللغوى للطفل. يستند المؤلف في هذا الفصل على إحدى الدراسات الميدانية التى أجريت بهدف استطلاع ميول الأطفال بالنسبة للقصص التى يفضلون قراءتها. ويخلص الكاتب من استقراء نتائج الدراسة الميدانية إلى أن القصص الخيالية تحظى بأعلى درجات الإقبال، تليها القصص الدينية، ثم قصص المغامرات، تليها فى المرتبة الثانية القصص العلمية، وقصص الرسوم والقصص التاريخية.

ثم يقدم الفصل الثالث بعد ذلك توصيفا موضوعيا لأنواع القصص المختلفة بهدف التعرف على كل نوع على حده وهذا الفصل الثالث الذى يحاول استجلاء ميول الأطفال بالنسبة للقصص يعد استكمالا لموضوع الفصل الأول الذى يتناول بالحديث قصص الأطفال .

أما الفصل الرابع والأخير من القسم الأول فيتناول بالدراسة القصة والمسرحية من جانب الشكل الفنى، حيث يتعرض للبناء الفنى فى قصص الأطفال ومسرحهم.

يتوقف المؤلف فى هذا الفصل عند تجربة كاتبين عالميين كرسا جانبا من إنتاجهما لعالم الطفولة، وهما الكاتبان تولستوى وتشيخوف. وتجربة تولستوى جديرة بالاهتمام والتأمل، فهى تجربة فريدة فى مجال العمل من أجل الطفولة، فهذا الكاتب العظيم الذى ملأت شهرت أرجاء وطنه، وامتدت خارجه قد أفسح مكانة كبيرة فى قلبه وفنه لعالم الطفل إيمانا منه بأهمية إعداد رجل المستقبل. انشغل تولستوى بموضوعات التربية والتعليم كخطوة على الطريق نحو التقدم فأنشأ على

نفقته الخاصة مدرسة لتعليم أولاد الفلاحين فى ضيعته، وقام بنفسه بالتدريس فى المدرسة، وانكب على قراءة كتب التربية، وكتب هو نفسه العديد من الدراسات التى تتناول أسس التربية والتعليم، كما قام بتأليف كتب خاصة لقراءات الطفل، وقد شملت كتب تولستوى للأطفال الحكايات والأساطير، وقد بذل تولستوى عناية فائقة فى إعداد قصص الأطفال.

ويقدم المؤلف فى الفصل الرابع تحليلاً لبعض قصص تولستوى التى كتبها للأطفال بوصفها نموذجا لما يجب أن تكون عليه قصص الأطفال الجيدة.

تتعرض الدراسة فى القسم الثانى من الكتاب إلى بعض التطبيقات النقدية للقصة والمسرح للأطفال، وينقسم القسم الثانى إلى فصلين، فى الفصل الأول (الفصل الخامس) حسب ترتيب فصول الكتاب تتوقف الدراسة عند موضوع مضمون القصة وشكلها حيث يتناول المؤلف بالتحليل قصص المؤلف حامد القصبى وهو كاتب لم يأخذ حظه من التعريف.

تستعرض الدراسة كتاب حامد القصبى – التربية بالقصص (١٩٣٢) وهو كتاب مترجم عن الإنجليزية، وكان مقررا على تلاميذ الفرقة الثالثة الابتدائية.

يطرح المؤلف فى إطار عرضه لكتاب القصبى قضيتن العلاقة بين الشكل والمضمون فى القصة الموجهة للطفل، فرغم أن حامد القصبى قد اهتم فى مختاراته بالمضمون الذى ينطوى على التهذيب والحكمة والموعظة، إلا أنه لم يلتفت إلى الشكل أو الصياغة، على الرغم من حرصه على الأسلوب الشائق والعبارات الخلابة، فضلا عن عدم الوعى بالأهداف التربوية التى يجب أن تنطلق منها قصة الطفل، وعدم مراعاة قدرات الطفل المتلقى.

إن القصة التى تستطيع أن تؤثر بمضمونها على الطفل هى القصة التى تقدم من خلال شكل يتناسب مع قدرات الطفل على الاستيعاب، والفهم، والإدراك، وتتسق مع خصوصية عالم الطفل وايقاعه، وهذه القصة التى تقدم للطفل يجب أن توازن بين اعتبارات المضمون الثرى والشكل المناسب لقدرات الطفل على الاستيعاب، والفهم، وفق المراحل المختلفة فى نموه النفسى والعقلى والجسمانى .

وفي إطار الحديث عن أهمية وحدة الشكل والمضمون فى قصص الأطفال يستعرض المؤلف نماذج من قصص لأحمد شوقى وتولستوى، وخرافات، إيسوب موضحا كيف يرتبط فن الصياغة بالمعنى، بالمضمون، بدرجة الاقناع، بالجانب الجمالى وقوة التأثير. قصة الطفل حقيقة – وكما يؤكد المؤلف لا ينبغى أن تفصل بين الشكل والمضمون، وإنما يجب النظر إليهما فى تداخلهما، وتوحدهما فى بناء واحد.

يقدم الفصل السادس من الكتاب نموذجا مسرحيا هو مسرحية "الأميرة الأسيرة"، التى يتخيرها الكاتب بوصفها عملا يجمع بين التكامل الفنى، والهدف التربوى يستعرض الفصل مسرحية "الأميرة الأسيرة" للأستاذ عبد المجيد شكرى، فيتطرق لموضوع المسرحية، الشخصيات، عناصر التشويق، الحوار وغيرها من الخصائص المضمونية والفنية للمسرحية.

أما القسم الثالث والأخير فى الكتاب فينقسم إلى خمسة فصول.

فى الفصل السابع والأول من القسم الثالث يتوقف المؤلف عند رافدين من جيل الرواد وهما: محمد عثمان جلال، ومحمد الهراوى، ويتخير من إنتاجهما مجال محدد هو قصص الأطفال تتناول الدراسة بالتحليل كتاب "العيون اليواقظ فى الأمثال والمواعظ" لمحمد عثمان جلال وهو الكتاب الذى يحوى قصصا مترجمه عن الأديب الإغريقى المعروف إيسوب بالإضافة إلى أمثال لافونتين .

وتولى الدراسة جهد محمد جلال عثمان حقه من التقدير بوصفه واحدا من رواد قصص الأطفال فى العالم العربى، وأول من التفت إلى فن الحكاية الخرافية التى تروى على لسان الحيوان والطير فى اللغة العربية، فى العصر الحديث، وأول من نظمه شعرا فى العصر الحديث أيضا، رغم أن جهود محمد عثمان جلال في موضوع قصص الأطفال لم تتجاوز الترجمة إلى الإبداع.

ثم يتوقف المؤلف فى الفصل السابع عند أعمال الكاتب محمد الهراوى بوصفه واحدا من رواد الكتابة للأطفال. ورغم بعض المآخذ التى يأخذها المؤلف على إنتاج محمد الهراوى مثل غلبة النصائح والتوجيهات، إلا أنه يعد رافدا من روافد التأصيل الفنى للحكاية، أو القصة الموجهة إلى الطفل.

ويستقطب اهتمام المؤلف فى الفصل الثامن من دراسته "كتاب آداب العرب" للكاتب إبراهيم بك العرب، الذى يستوقفه بما يحمله من دلالات تاريخية وفنية على تطور فن القصة الشعرية (أو المنظومة) للأطفال.

يحاول المؤلف فى هذا الفصل عرض بعض نماذج / من الكتاب، بهدف تحديد خصائص هذا الفن عند إبراهيم العرب، والاقتراب من اكتشاف الشكل الفنى الصحيح لقصة الطفل.

أما الفصل التاسع من الدراسة فهو مكرس لمؤسس فن القصة الشعرية للأطفال: أحمد شوقى، يتطرق المؤلف فى الفصل إلى مصادر قصص أحمد شوقى الشعرية، ومنابعه الفنية، ثم يتوقف عند بعض الخصائص الفنية في قصصه، والاتجاهات المضمونيه لإنتاجه. وتبرز الدراسة "الطباع والأخلاق والقيم" بوصفها المحاور الثلاثة التى تحركت بينها قصص الأطفال فى شعر شوقى؛ والتى قدمت من خلال أسلوب يجمع بين عذوبة الإيقاع، وجمال اللغة، ودقة التصوير، وتنوع عناصر التشويق .

ويستوقف اهتمام المؤلف فى الفصل العاشر اسم هام من جيل رواد فن قصص الأطفال: كامل الكيلانى، الذى يتبوأ مكانة هامة فى مجال الكتابة للطفل بوصفه مؤسسا للقصة النثرية الموجهة إلى الطفل، فضلا عن غزارة إنتاجه الذى يجمع بين القصة المؤلفة، والمترجمة، والمقتبسة.

يتطرق الفصل العاشر لمصادر إنتاج كامل الكيلانى، خصائص فنه القصصى، وأهداف قصصه.

كذلك يتوقف هذا الفصل عند قصص كامل الكيلانى الشعرية، ويتخير قصة "الأسد والثيران الثلاثة " نموذجا للتطبيق يمكن من خلاله التعرف على طريقه كامل الكيلانى فى تشكيل المادة القصصية.

والحديث عن أهمية إنتاج كامل الكيلانى، ومكانته بين رواد قصص الطفل لا يثنى المؤلف عن التطرق إلى بعض سلبيات قصص كامل الكيلانى المتعلقة بالمستوى اللغوى فى قصصه، ووجود ثغرات في الحبكه .

أما الفصل الحادى عشر والأخير فهو عن "رواد إعادة الاكتشاف"، وفيه يستوقف المؤلف جهود ثلاثة من الأسماء الهامة فى مجال الكتابة للأطفال فى المرحلة الحالية: الأستاذ عبد التواب يوسف، الأستاذ يعقوب الشارونى، الشاعر سمير عبد الباقى.

كنت أود أن يتناول المؤلف فى الفصل الأخير المخصص للحديث عن أدب الأطفال ورواده فى المرحلة الحالية، أن يتناول بالتحليل نماذج من القصة المترجمة التى تشغل مساحة هامة بين الإنتاج القصصى الموجه إلى الطفل والمكتوب بالعربية، وأن يفرد مساحة أكبر للحديث عن قصص الخيال العلمى الذى يعد من أهم أشكال القصة الموجهة للطفل فى الوقت الحالى. وربما يستكمل الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله حديثة عن هذه الموضوعات في دراسة لاحقة.

كتاب الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله عن "قصص الأطفال ومسرحهم" دراسة جادة وهامة، يجد القارئ بين ثناياها العديد من القضايا المتعلقة بأدب الطفل، وهى إضافة حقيقية إلى مكتبة الطفل، وأرجو أن يتحقق للكتاب ما قصده مؤلفه من نفع فى ميدان "أدب الطفل" .

إليه (٣):

الانعطاف الصاخب
فى
قصص نجيب محفوظ القصيرة

ا.د. حسن البندارى

تتجلى فى بعض القصص العربية المعاصرة. ألوان متمايزة من "الانعطاف" ينعطف بها الكتاب إلي دواخل الشخصيات الفنية لاستبطانها Introspection وذلك لبيان طبيعة قدرتها الذهنية وطاقاتها النفسية. ومن بين هذه الألوان – لون يتسم "بصخب" الأفكار الموارة حين تتوازى وتتقاطع وتتشابك وتنفرج، وتتقارب وتتباعد فى دواخل تلك الشخصيات المهمومة التى تحفل دائما بموجات عاتية من الديناميات النفسية Psychodynamics .

ونقف على هذا اللون فى قصص عديدة لنجيب محفوظ مثل: نور القمر، والسماء السابعة، والرجل الثانى، ورسالة، وأهل الهوى، وممر البستان، ويرغب فى النوم، ويوم الوداع، وعودة القرين .... وغيرها. ففى هذه القصص يستبطن الكاتب الشخصية أو يجعلها تبوح معترفة بما يجرى فى داخلها من "حركة نشطة ذات صخب شعورى". ويوظف لها أفعالا دالة على الحاضر تخالطها أفعال دالة علي الماضى والمستقبل. أو يوظف أفعالا دالة على الماضى تمازجها أخرى تفيد الحاضر والمستقبل. وبعبارة أخرى يجرى الكتاب "الحركة الداخلية" للشخصية بأفعال ذات أزمان متعارضة ومتداخلة فتبدو لنا خالية من "الترتيب السببى".

وهذا الشكل من الصياغة يطلق عليه النقد الأدبى الحديث مصطلحا مشهورا عرف فى بدايات القرن – العشرين – علي ألسنة بعض المبدعين والنقاد الأوربيين

باسم "تيار الوعي أو الشعور[1] – Stream of consciousness أو مصطلح "Apostrophe" الذى يعنى المخاطبة .

وحين نتأمل مدلول هذا المصطلح لا نجده يختلف كثيرا عن المصطلح العربي "الالتفات" الذي أشار إليه ولم يسمه أبو عبيدة معمر بن المثنى المتوفى فى ٢٠٧ هـ، وذلك بقوله فى كتابه "مجاز القرآن"[2] "ومن مجاز ما جاءت مخاطبته مخاطبة الشاهد، ثم تركت وحولت فخاطبته هذه إلى مخاطبة الغائب. قال الله: "حتى إذا كنتم فى الفلك وجرين بهم"، أى بكم، ومن مجاز ما جاء خبره عن الغائب ثم خوطب الشاهد، قال: "ثم ذهب إلى أهله يتمطى أولى لك فأولى"[3] وقوله "مجاز من جر"،: "مالك يوم الدين"، أنه حدث عن مخاطبة غائب ثم رجع فخاطب شاهدا فقال "إياك نعبد وإياك نستعين اهدنا" قال عنترة بن شداد العبسى[4] :

شطّت مزار العاشقين فأصبحتْ عَسِرا علىّ طِلابُك ابنة مَخْرَمِ

وقال أبو كبير الهذلي :

يالهف نفسى كان جدة خالد وبياضُ وجهك للتراب الأعفَرِ[5]

وعند بعض نقادنا القدامى أن الذى نص صراحة على هذا المصطلح هو: الأصمعى المتوفى عام ٢١٠ هـ، فينسب عبد الله بن المعتز (-٢٩٦هـ) "الالتفات" للأصمعى الذى حدده بقوله: "إنه نوع من الكلام ينصرف فيه المتكلم من معنى يكون

---

(١) د. ناصر الحاني: المصطلح فى الأدب الغربي: المكتبة العصرية – بيروت ١٩٦٨ ص٤٢، د. عبد الحكيم حسان مقدمة مجموعة الجرح لحسن البنداري الأنجلو المصرية ط (٢) ١٩٩، ود. مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية. مكتبة لبنان ١٩٨٤ صـ ٥٨ و د. حسن البنداري: جدلية الأداء التبادلي فى الشعر العربي المعاصر. الأنجلو المصرية ١٩٩٥ صـ ١٤٧.

(٢) أبو عبيدة معمر بن المثني. مجاز القرآن. تحقيق. محمد فؤاد سزكين. الخانجي بمصر ١٩٥٤ صـ ١١.

(٣) السابق صـ١١.

(٤) ديوانه: تحقيق: محمد سعيد مولوي – المكتب الإسلامي دمشق ١٩٦٤ صـ ٦٤.

(٥) مجاز القرآن صـ ٢٣، ٢٤.

فيه إلى معنى آخر"[1]. ويؤيد ذلك كل من أبى هلال العسكرى (-٣٩٥ هـ) وابن رشيق (٤٥٦ هـ). فيذكر أبو هلال. أن الأصمعى "سأل بعض من كان يتحدث إليهم: أتعرف "التفات" جرير؟ فقال: فما هو؟ قال (أى الأصمعى): قال جرير :

أتنسى إذ تودعنا سليمى   بعود بشامة سقى البشام

ألا تراه مقبلا على شعره ثم التفت إلى البشام فدعا له. وقوله :

طرب الحمام بذى الأراك فشاقنى   لازلت فى غلل وأيك ناضر

فالتفت إلى الحمام فدعا له"[2].

وقد استثمر البلاغيون من بعد – هذا التحديد المبكر للالتفات فى تعريفهم له بوصفه أحد فنون علم المعانى، فذكر السكاكى (-٦٢٦ هـ) أنه انتقال كل من التكلم أو الخطاب أو الغيبة إلى الآخر فى التعبير[3]، وقال "ويسمي هذا النقل التفاتا عند علماء علم المعاني، والعرب يستكثرون منه، ويرون الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب – (يكون) أدخل فى القبول عند السامع وأحسن تطرية لنشاطه، وأملا باستدرار إصغائه". وفى الإشارة إلى أمثلة منه وردت فى القرآن الكريم كما فى قوله تعالي: "نحن نقص عليك نبأهم بالحق إنهم فتية آمنوا بربهم وزدناهم هدى(١٣) وربطنا علي قلوبهم إذ قاموا فقالوا ربنا رب السموات والأرض لن ندعو من دونه إلها لقد قلنا إذا شططا (١٤) هؤلاء قومنا اتخذوا من دونه آلهة لولا يأتون عليهم بسلطان بين فمن أظلم ممن افترى على الله كذبا"[4]. كما استثمر البلاغيون أمثلة منه جاءت فى الشعر الجاهلي كما نرى فى قول امرئ القيس: (٥٠٠م – ٥٤٠م)[5].

---

(١) البديع. تحقيق: كراتشوفسكي. دار المسيرة – بيروت ١٩٧٩ صـ ٥٨.

(٢) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق. محمد أبو الفضل، وعلي البجاوي. دار الفكر العربي القاهرة صـ ٣٩٢ سنة ١٩٧١، وابن رشيق: العمدة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. دار الجيل ط (١٩٧٤/٤/٧) والبشام. شجر لا ثمر له. ذو الإراك: موضع. الغلل: الماء علي سطح الحدائق. الأيك: الشجر الملتف.

(٣) السكاكي: مفتاح العلوم ط صبيح القاهرة ١٩٣٧ ص٩٥.

(٤) سورة الكهف: آيات ١٣ – ١٥.

(٥) امرؤ القيس: ديوانه. تحقيق / محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف بمصر ط (٥) ١٩٨١ صـ ١٤٨.

نـــام الخـــلي ولـــم يـــرقد تطـــاول ليـــلك بـــالإثمد

فانتقل فيه من الغيبة فى (يرقد) إلى الخطاب فى (ليلك)، وفى الشعر الإسلامى كقول المتنبى[1].

عيــد بأيــة حــال عــدت يا عيد بمــا مضــى أم بأمــر فيــك تجديد

ويلاحظ أن التحديد البلاغى لمفهوم الالتفات على هذا النحو يتوافق مع المصطلح الأوروبى الحديث: "المخاطبة Apostrohe" الذى يعنى: "الانتقال الفجائي أثناء الكلام إلى مخاطبة شخص أو شيئ حاضر أو غائب. ويطلق الآن عادة على مخاطبة شخص غائب أو معنى مجسد"[2].

وقد وظف نجيب محفوظ خلال انعطافه إلى باطن الشخصية الفنية فى القصص التي أشرنا إليها – خواص هذا المفهوم وملامحه توظيفا يتوافق مع صخب الحركة الشعورية التي حفلت بها الشخصية الفنية فى الموضع المعين من القصة. ولئن أظهرت "النظرة المتأنية" فى الانعطافات الراصدة لهذه الحركة اختلافا أو فرقا بين كل انعطاف وآخر، فإن ثمة ظواهر حركية تعكسها الشخصيات التى خضعت لتلك الانعطافات .

الظاهرة الأولي: "حركية الوجد الإيجابى". ويكشف عنها الانعطاف فى قصة "نور القمر"[3]. ففيها يحدد الكاتب شخصية "أنور عزمى" فيجعل اعترافاته تنثال بقوة حبه أو عشقه للمغنية الجميلة "نور القمر"، وذلك بسرد وصفى آنى": "عرفت الحب لأول مرة فى حياتى .. إنه كالموت، تسمع عنه كل حين خبرا ولكنك لا تعرفه إلا إذا حضر. وهو قوة طاغية، يلتهم فريسته .. أشار على العقل أن أقتلع فكرتها من نفسي المعذبة، ولكن ليس للعقل صوت يسمع فى ضجة أهازيج الهوى وصخب أمواجه العاتية. وأعجب من ذلك كله أن يتحول خبير الأطعمة المتقنة –

(١) المتنبي ديوانه. تحقيق السقا، والأبياري. وشلبي. مكتبة دار المعارف، لبنان ٢/٢١٣.
(٢) معجم المصطلحات العربية ص٥٨.
(٣) الحب فوق هضبة الهرم مكتبة مصر ط (١) ١٩٧٥ ص٤.

زير النساء – إلى مجنون ملهم، يهيم فى دنيا الحب المترعة بالأسرار، يخاطب بأنينه المجهول، ويجد فى البحث عن لا شئ فى كل شئ. فى ضياء الشمس، بهاء القمر، وهج النجوم، ثراء السحب، أريج الأزهار، سلاسة الماء، فقد غطت نور القمر على حياتى وحياة الكون من حولى"[1]. وهو سرد يبين أسباب تعلقه بنور القمر ومظاهر حبه لها، وشدة اكتراثه بها، لأنها أول امرأة يخفق لها قلبه، فعرف قلبه الحب لأول مرة فى حياته، رغم ما يصاحب حب هذه المرأة من غموض وأسرار، فهو "لا يجد عند أحد معلومة شافية عنها"[2]

وقد جعله الكاتب يعمد إلى تأمل هذه التجربة التى وصفها بأنها جنونية "انتشر نبضها فى زمان الوداع"، وذلك بواسطة "الاستبطان الذاتى" أو "الانعطاف إلى داخله" على هذا النحو: "مضيت انسحب برفق من جو أصحاب المعاش، من الثرثرة والمقامرة والشراب، والخوف من الموت. ملأت نور القمر وجدانى واستأثرت بوعيى. أبيت الاستسلام للقهر والهزيمة. جعلت أشجع نفسى وأضرب لها الأمثال من ماضى. استهتارى الفائق، ومغامراتى الجريئة، واقتحاماتى المذهلة. عبدت دائما ما أهوى وأريد. واستهنت دائما بالتقاليد والسمعة والقيل والقال. وموقفى يوم المظاهرة المشهورة هل ينسى؟. لقد أضربنا وذهبنا إلى مدرسة الشرطة. هتفنا بالإضراب، ولما وجدنا ترددا أطلقت رصاصة فى الهواء! وتحديت بدانتى فكنت أعدو بسرعة الريح كأنى برميل بخارى. محال أن أتقاعس يا نور القمر"[3] .

ففى هذا النص الانعطافى نرى "أنور عزمى" فى عزلته الطوعية تنثال على ذهنه خواطر وأفكار عمد الكاتب إلى تسجيلها بالترتيب الذى تسقط به. ومن ثم عرضها بصيغ فعلية ذات أزمنة مختلفة تتمثل فى قراره الانسحاب من الحياة العامة: "ومضيت أنسحب ..." وهذا القرار "أنسحب" فعل بزمن آنى ما لبث – فجأة – أن ما زجه فعل ذو زمن ماض، وهو أن نور القمر "ملأت" حياته، واستأثرت بوعيه من قبل، وإن كان أثر هذا الفعل "الامتلاء..." ممتدا فى الحاضر دليلا على

(١) السابق صـــ ٩.
(٢) السابق ص٤.
(٣) السابق ص٩.

استمراره وحضوره التحكمى. ثم يداخل – فجأة – هذا الفعل – فعل ذو زمن آنى حيث بين أنه معنى الآن بتشجيع نفسه على المضى فى حب هذه المرأة، لا سيما أنه يمتلك تجارب غرامية سابقة. وهنا تثب إلى الذهن صيغة فعلية، ماضية خاصة باستهتاره ومغامراته واقتحاماته السابقة المشهورة والمشهود لها. ثم تزاحم هذه الصيغة صيغة فعل حاضر، يطرح بها سؤالا على نفسه، يتعلق باستبعاد إنكار أن ينسى أحد هذا كله: "وموقفى يوم المظاهرة هل يُنسى؟!". وبسبب هذا السؤال يعمد إلي التدليل على تعزيز موقفه "البطولى" فيرتد ذهنه بصيغ ماضية مصحوبة بمؤكد يضاعف من استنكار النسيان وهو (لقد) الذى اقترن بالأفعال "أضربنا، وذهبنا .. وهتفنا .. وتحديت .." وفجأة يوقف تيار الأفعال الماضية، ليعود إلى "الفعل" الحاضر الآنى الذى أردفه بصيغة ندائية "محال أن أتقاعس يا نور القمر" – كأنها أمامه – ليدل التركيب فى هذه الحالة علي تمكنها من نفسه ووجدانه، وتصميمه على امتلاكها والاستحواذ عليها .

وتدل الانتقالات الذهنية المفاجئة من صيغ زمنية إلى أخرى مختلفة عنها – علي حركة الحياة الداخلية لشخصية أنور عزمى وتوترها، وتكشف عن سمة هذه الحركة. فهى تتسم بالوجد الإيجابى، الذى عاهدت الشخصية نفسها فى إطاره على المثابرة لنيل نور القمر. كما أمدت هذه الحركة "السرد الوصفى" فى المقطع السردى السابق عليها – بالمزيد من الضوء المشع. وهو ما يجذب القارئ ويربطه بالشخصية، ويلصقه بها ليتابع حركتها المتطورة والخفية على نحو من التقبل والإقناع .

الظاهرة الثانية: "حركية الوداعة الآمنة والغدر المبيت". ونقف على حركة داخلية أكثر نشاطا وأشد توترا من الحركة السابقة عند استبطان الكاتب لشخصية "عانوس قدرى" فى قصة "السماء السابعة"[1].

وقد مهد لهذا الاستبطان بتوظيف مقطع سردي، يتناول فيه من – خلال روح "رءوف عبد ربه" – الذى قتله صديقه الحميم "عانوس" غدرا وخيانة وبمعاونة رجال أبيه "قدرى الجزار" – إجراءات دفن الجثة وإخفائها هكذا: "ثمة

(١) الحب فوق هضبة الهرم ص٨٨.

أناس يحفرون فى الأرض حفرة بهمة ونشاط، وثمة شاب مطروح على ظهره ينزف الدم من رأسه. إنه يرى ذلك بشئ من الوضوح أكثر مما تسمح أضواء النجوم. يا للعجب! ما الشاب المطروح إلا إياه، رءوف عبد ربه نفسه. إنه أنا دون غيرى – وهو منفصل عنه تماما يراه من بعد قريب. ليس شبيها به ولا توأما له. إنه جسمه وهذه بدلته، وهذا حذاؤه. عانوس يحثهم علي العمل – لا يراه البتة فيما يبدو. يراقبه بلا انفعال. أدرك أنه غير مرئى، مثل جسده المطروح. هل انقسم إلى اثنين؟ هل غادر الحياة! هل قتل وعانى الموت؟ "[1]

ففى هذا "المقطع السردى" يتبين لنا أن ثمة جريمة قتل قد لحقت برءوف عبد ربه، ولا نعلم سببها. كما نجد فيه "إيحاء" بأن القاتل هو "عانوس" الذى خيب أمل روح القتيل فيه، فرغبت – هذه الروح – فى "الإفصاح" عن مشاعر الغضب واللوم والعتاب والاستنكار، و"الإفضاء" بتلك المشاعر بصيغة حميمة Intimesme، أو ببوح ذاتى يهدف إلى الكشف عن الأسرار الكامنة خلف هذه الجريمة .

وقد أوقف الكاتب السرد الوصفى الخارجى – بقوة "الرغبة فى إفضاء أو البوح الذاتى" التى تنداح فى روح القتيل المراقبة، وذلك لاستبطان هذه الروح للتعرف على الأسباب والعلل، التى عكستها الأسئلة المتوالية فى نهاية المقطع السردى السابق، لا سيما أن روح رءوف عبد ربه مفعمة بمشاعر متوترة وانفعالات متضاربة. وقد أسس الكاتب انعطافه إليها على صيغ حافلة بحركة روح رءوف عبد ربه – الساعية إلى الكشف عن قاتله عانوس الذى غدر به، على نحو ما تبين فى هذا المقطع المقدم بتنوع ضمائرى علي لسان هذه الروح: "قتلتنى يا عانوس؟ ألم نقض معا سهرة ممتعة؟ متي شرعت فى قتلى؟ كيف نفذته؟ وأين كان رجال أبيك الذين يحفرون قبرى؟ هانت صداقتى عليك لتستأثر برشيدة؟ ألم تقل لى بأنك ستعتبرها شقيقة لك من الآن فصاعدا؟ ها هم الرجال يحملون جثتى ويرمون بها فى الحفرة ... ولكني موجود يا عانوس ... لماذا أنت متجهم هكذا؟ أين نظرة عينيك الساحرة؟ أعترف لك أنني طالما أحببتها. أتظن أن علاقتنا انقطعت وانتهت؟

(١) السابق ص ٩٨، ٩٩.

الصداقة أقوى مما تظن حتى الموت يعجز عن محقها. كذلك الحب – رشيدة لىس وليست لك. ولكنك متهور وسيئ التربية "[1] .

يتجلي "توتر حركة" هذا المقطع – كما نرى – فى وسيلتين لغويتين متداخلتين تتناسبان مع هذا التوتر، وهما "كثرة التنويعات الضمائرية" أو "الالتفاتات" المفاجئة، و"التنويعات الزمنية". ويبدو ذلك فى الجمع بين ضمائر التكلم والخطاب والغيبة، فى هذا المقطع (ومقاطع أخرى فى نفس القصة)[2]. فثمة "مخاطب ومتكلم" فى صيغة فعل ماض (قتلتنى)، ومخاطب منادى عليه فجأة بصيغة نداء (يا عانوس)، ليدل الكاتب بذلك على قوة حضور القاتل لدى هذه الروح، لا سيما أنه وجه نداءه إليه بوصفه مشاهدا أمامه. وثمة صيغة آنية بأداء تكلمى ثنائى – ذات دلالة ماضية فى (ألم نقض معا ..) تفيد الصحبة الحميمة بين القاتل والمقتول قبيل وقوع الجريمة. ثم ينتقل أو يتلفت إليه فجأة مخاطبا إياه بسؤال عن زمن إعداد الجريمة بالصيغة (متى)، المقترنة بفعل تتصل به تاء الخطاب (شرعت)، ليكون هذا الالتفات المفاجئ بمثابة لطمة مباغتة موجهة إلى هذا الصديق الغادر، وقد عززها بلطمة أخري تتعلق بكيفية التنفيذ .

وهنا ينتقل فجأة إلي صيغة "الغائب". وذلك بالسؤال عن "هؤلاء الرجال" – أعوان الأب – الذين كانوا يتسترون فى الظلام لإكمال الجريمة، وذلك بإخفائهم الجثة المطعونة. ونرى هذا السؤال ماثلا فى قوله (وأين كان رجال أبيك ...)، وهو صيغة استفهام عن "غائب" من جهة، لأنها تستفهم عن مكان اختفاء هؤلاء الرجال قبيل وقوع الجريمة، وعن "حاضر" يتم به "الالتفات" من جهة أخرى، لأن السؤال يتعلق بعملهم الآنى الماثل الآن للروح. وهو "انشغالهم" بحفر القبر، الذى اسندت إليه ياء المتكلم (قبرى)، ليحقق التفاتا ثانيا من الغائب إلى المتكلم. ويجعل الكاتب الروح تضيف لطمة عتاب ثالثة إلى عانوس فى صيغة استفهام منوية الأداة، هى (هانت صداقتى عليك لتستأثر برشيدة؟)، التى أوحت بسبب ارتكابه الجريمة .

---

(١) السابق ص ٩٠.

(٢) السابق صفحات ١١١، ١١٢، ١١٥، ١١٩.

وهذه الصيغة التى جمعت – كما تلاحظ – بين ضمائر التكلم والخطاب والغيبة – تمثل انتقالا ذهنيا يشير إلى أن سبب الجريمة يكمن فى التنافس على رشيدة، التي عاهده عانوس علي اعتبارها شقيقة له منذ علم بحب صديقه لها. ولذلك جاء الالتفات إلى هذا العهد المنقوض بصيغة متسائلة منكرة (ألم تقل لى الخ ...) المصوغة آنيا والدالة على الماضى فى الوقت نفسه. ثم تنتقل الروح فجأة إلى رصد حركة الرجال وهم يلقون الآن بالجثة، عائدة بهذا الانتقال إلى الزمن الحاضر، الذى يراقب فى إطاره استكمال الجريمة وذلك بقولها (ها هم الرجال يحملون جثتى ..) .

إن "حمل الجثة" و "رميها"، و"التجهم البادى على وجه عانوس" أفعال آنية قصدت بها الروح إظهار مدى تأثير فداحة الحادث الغادر على وجه صديقه عانوس. وهنا يعمد الكاتب إلى الانتقال من حالة "التجهم" الحالى لوجهه، إلى صورة ماضية لنظرات عينيه الحافلة بالسخرية، وكيف كانت تعكس ابتسامة محببة إليه. وهو انتقال يقدم مقابلة بين ملمحين متعارضين لرصد التغير الحاصل فى شخصية "عانوس" من جهة، والإشارة إلى مدى حب رءوف له ووثاقة صلته به من جهة أخرى، ثم ينتقل ذهن رءوف فجأة إلى بحث قيمة "الصداقة". وهي فكرة أراد بها إثبات أن الصداقة القوية لا يمكن أن تنتهى – ببساطة – بموت أحد الصديقين، وذلك من خلال التساؤل عن إمكانية انقطاع العلاقة بينهما. وهو تساؤل يعتمد على صيغتين ذاتى زمنين مختلفين. صيغة مضارعة "تظن" التى أفادت استحضار صورته للمحاسبة واللوم. وصيغة ماضية تختص بطبيعة "العلاقة الماضية، التى لا يمكن أن تنقطع أو تنتهى. وهنا يسوق فكرة استمرار تملكه لرشيدة منتقلا من معنى "صداقتهما" إلى معنى "حبه" لرشيدة، الذى لن يزول بموت أو غدر، ويتجه فجأة إلى عانوس الذى يراه الآن – بصيغة الخطاب المؤطرة بالزمن الآنى، ليعقب بصيغتى "التهور وسوء التربية" بوصفهما صيغتين تكونتا فى الماضى ولازمتاه ودفعتاه إلى ارتكابه الجريمة.

إن هذا الانعطاف الحافل – كما نرى – قد عني برصد "نوعية" الأفكار والمشاعر التي تجول "بروح" رءوف عبد ربه، فهي ثائرة ومتوترة، ومزدحمة

بالوقائع ذات "الاختلاف الزمنى Anachrony، الذي ينحرف عن التسلسل الزمني[1] Chronological deveation، كما عنى الانعطاف برصد دلالة هذه الأفكار والمشاعر، إذ هى تدل على طبيعة الغدر المتأصلة بنفس عانوس، فى مقابل "الوداعة" التى انداحت وتنداح فى قلب رءوف عبد ربه وروحه .

الظاهرة الثالثة: حركية الاقتناع بالتغير النوعى: وتتعين هذه الظاهرة فى انعطاف الكاتب إلى شخصية قصة يرغب فى النوم[2]. وقد مهد لذلك بتوظيف "سرد وصفى وحوارى" دال، يتناول الابن العائد بحثا عن أسرته التى كان قد هجرها هربا منذ خمسين عاما: "غادر التاكسى عند مدخل شارع حسن عيد، تغير كل شئ بقوة تفوق الخيال. الطريق من محطة مصر حتى هنا يكشف قاهرة أخرى. أين ذهبت القاهرة التى عاش فيها منذ نيف وخمسين عاما ... شارع حسن عيد يتراءى فى تكوين جديد. حتى اسمه امحى من الوجود وحل محله اسم جديد هو الشهيد مصطفى إبراهيم واتجه نحو العمارة الأخيرة من الجانب الأيمن. هنا قام يوما البيت القديم وحن إلى متجره بالريف. بواب العمارة مشغول ببيع الفاكهة فحياه بسرعة وقال :

هل تعرف عم محمد الشماع أو أى أحد من أسرته؟

لا أعرف أحدا بهذا الإسم .

كان يقيم فى البيت القديم الذي شيدت هذه العمارة محله .

هذه العمارة قائمة منذ أربعين عاما .

لعل أحدا بهذا الاسم فى عمارة أخرى .

لا أظن. وعليك أن تتأكد بنفسك بسؤال البوابين".[3]

---

(١) د. محمد عنانى: المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان، القاهرة ط ١٩٩٦ ص٢.
(٢) مجموعة الفجر الكاذب. مكتبة مصر ط (١) ١٩٨٩ ص٣٨.
(٣) السابق ص٣٨، ٣٩.

فقد أوحى هذا السرد الثنائي بأن ثمة معاناة Suffering قد جرت فى باطن هذا الرجل الكهل، فدفعته إلى مغادرة ريف الصعيد، والعودة إلى القاهرة موطن أسرته، لمعرفة مصيرها بعد مضى تلك السنوات الطويلة .

ولكن "معاناته" تزداد وتنشط بجهل البواب بمصير الأسرة بل بجهل وجودها أصلا. ولذلك يكون من المناسب الانزلاق إلى داخل هذا الرجل واستبطانه لرصد أثر اختفاء البيت القديم. وجهل البواب بمصير عائلته "دورة كاملة من العناء والضجر واليأس، ولا أحد يعرف الشماع أو أسرته، كانوا أسرة كاملة مكونة من أب وأم وأخ وأخت".[(١)]

إن هذه العبارة عكست كما نري مدى "رغبته" فى معرفة مصير الأسرة وهذه الرغبة دفعته "بدورها إلى "رغبة أخرى" فى البوح بسر معاناته، ولذلك واصل الكاتب عملية الاستبطان للوقوف على هذا السر، مستخدما نهج "الالتفات" على هذا النحو "من رحل يا ترى ومن بقى؟ نصف قرن بل أكثر ليس بالزمن القليل. عمر طويل دالت فيه دول وقامت دول. وهل تنسي أيام التعاسة الأولى .. أيام القحط والأزمة؟. وإن يكن جيل مضى ألم يخلف جيلا جديدا؟ ألا توجد همزة وصل تصل ما بينه وبين ذلك الزمن الغابر؟ هل يرجع كما جاء ليجد الذكريات فوق فراشه ترصده بنظراتها الباردة القاسية؟ .. لا مفر من الانتظار حتى المساء ليعود مع قطار الصعيد. وقت طويل. والتسكع لا يحلو فى مثل هذا اليوم. ترى أين أصحاب الشباب ومن بقى منهم علي قيد الحياة؟ . لعل عند أحدهم نبأ عما يبحث عنه ولكن أين هم؟ وهل ما زالوا يتذكرونه؟ لا. لا. بحث عقيم عن أناس ماتوا من وجدانه وكأنهم ماتوا وشبعوا موتا. حتى أغانى ذلك الزمان لم تعد تطرب أحدا وتثير السخرية".[(٢)]

ففى هذا المقطع الاستبطانى – نلاحظ ذهن الرجل قد نشط نشاطا حادا، حيث تبدو الأفكار متوترة ومتنافرة، فثمة فكرة تعنى بالسؤال عمن فارقوا الدنيا

---

(١) مجموعة الفجر الكاذب ص٢٩.

(٢) السابق ٣٩، ٤٠.

بهجرة الحى أو بالموت، وعمن بقى منهم حيا، فهو سؤال يختص زمنيا بالماضى. وهذا السؤال ما لبث أن تقاطعت معه صيغة "تقييم" أو "تقدير" تعكس الشعور الآنى للرجل الذي يسلم بأن طول الزمن كفيل بإحداث تغيير نوعى فى الحياة "بدليل" ما يشاهد من سقوط دول ونهوض دول أخرى .

ويرصد الكاتب تحولا أو سطوع فكرة مضيئة من الماضى البعيد وهى إحساسه بتعاسة سبق أن عانى منها ولا يمكن نسيانها. ثم يتجاوز فجأة هذا الإحساس ليتأمل مرة أخرى "التغير" الحاصل بانقضاء الزمن، فيسأل عن الجيل الجديد الذى خلفه الجيل الماضى القديم. ثم يعمد إلى رصد آنى لإمكان عودته من حيث أتى دون مقابلة أحد .

ولكنه ما يلبث أن يتطلع إلى "مستقبل" التصرف، فثمة تحذير ينتظره وهو "الذكريات" التى ألحت عليه ليسافر من الصعيد إلى القاهرة بحثا عن عائلته، فيقرر البقاء حتى المساء لاستكمال مهمته تجنبا لتلك الذكريات المؤلمة. وهنا يتجلى الحاضر "فيلتفت" إلي أقرانه من الشباب سائلا نفسه عمن بقى منهم على قيد الحياة، فقد يعينه أحدهم فى إنجاز مهمته. ولكن سرعان ما يشعر "بإحباط Frustration" قاده إلى طرح سؤالين متواليين يكشفان عن عبث محاولته فى البحث وعقمها، لا سيما أن من يريد سؤالهم قد ماتوا وشبعوا موتا. أى أنه انتقل بذهنه من "حاضر" البحث عن أقرانه إلى التعامل مع "الماضى" حيث اكتشف موتهم منذ زمن بعيد .

ولكى يعزز ارتباطه الذهنى بالماضى عقب هذا الاكتشاف – ساق فكرة لها صلة بالماضى. وهى أن "أغانى" الزمن الماضى لم تعد تطرب أحدا بل وتثير السخرية قاصدا "بالالتفات" إلى هذه الفكرة – أن هذا الماضى لن يهتم به أحد سوى "التربى" الذي يرمز "الآن" إلى موته المستقبلى الموشك على الحدوث، فأخبره بمعلومات عن تعاسة أسرته وشقائها. وهنا زاحمته فكرة أنه كان السبب المباشر فى تلك التعاسة. إذ عمد إلى سرقة خزانة والده وهرب بما فيها من مال – منذ خمسين عاما. وحينئذ يدرك أن جريمة السرقة عصفت بعائلته. ومن ثم مضى لا يدرى إلى أين. فقد "سار كالأعمى لا يرى ما بين يديه"[1]، خاضعا لإحساس آنى

(١) السابق ص٤١.

بفداحة الجرم، الذي منعه من النوم، وسوف يلازمه فى مستقبل حياته الموشكة على الهلاك والموت .

الظاهرة الرابعة: حركية الانبثاقات المدينة: وتتجلي هذه الظاهرة فى استبطان الشخصية "مصطفى إبراهيم" فى قصة "يوم الوداع"[١]، التي تعرض للأثر الناجم عن قتله لزوجته فى لحظة غضب أعمى. وقد مهد الكاتب لهذا الاستبطان بتناول الحدث من خلال شخصية القاتل باعتبار أنه راو مشارك فى صنع الحدث أو خالق له. وذلك "برؤية سردية"[٢] Focus of Narration تغطى حدث القصة الذى بدأه بقوله: "الحياة ماضية بكل جلبتها كأن شيئا لم يكن – كل مخلوق ينطوى على سره وينفرد به. لا يمكن أن أكون الوحيد. لو تجسدت خواطر الباطن لنشرت جرائم وبطولات. بالنسبة لى انتهت التجربة من جراء حركة عمياء. لم تبق إلا جولة وداع. عند مفترق الطرق تحتدم العواطف وتنبعث الذكريات. ما أشد اضطرابي. تلزمنى قدرة خارقة للسيطرة على نفسى، وإلا تلاشت لحظات الوداع".[٣]

ففى هذا التمهيد الاستبطانى. نرى الرجل يعاني من مشكلة توشك أن تفقده صوابه، وتوحى بأن، أمرا خطيرا قد وقع فربما يكون جريمة قتل: "يالها من ضربة مفعمة بالحنق والغيظ والكراهية، اندفعت بقوة طائشة ونسيان تام للعواقب .. لأسباب لا وقت لإحصائها. انقلب الملاك شيطانا. شد ما يلحق الفساد بكل شئ طيب. واقتلع الحب من قلبى فتحجر. يالها من ضربة قاضية."[٤] يقوى هذا الإيحاء باللقاء ذى الحوار الوداعى الذى أجراه مع شقيقته، فقد وردت فيه وصيته لشقيقته برعاية ابنته وابنه (سميرة وجمال)، كما تضمن الحوار إشارة إلى خلافه مع زوجته القتيلة .

زارنى أمس سميرة وجمال. فقال مستنهضا عواطفها .

---

(١) السابق ص ٩٤
(٢) د. طه وادي: الراوي المشارك المتعدد. مجلة البيان الكويتية ع ٢٠٧ / فبراير ١٩٩٦ ص٧.
(٣) الفجر الكاذب ص٩٤.
(٤) السابق ص ٩٤.

إنهما يحبانك، كما تحبينهما. وقالت له عن زوجته .

ألم يتحسن الجو بينكما .

لا أظن ."[1]

ويواصل الكاتب إيحاءه بسرد وصفى يعقب به على هذا الحوار – من خلال حديث الشخصية لنفسها: "أود أن أوصيها بسميرة وجمال ولكن كيف؟ سوف تدرك مغزى زيارتى فيما بعد. هل تغفر سميرة وجمال لى ما فعلت؟ ما أشد اضطرابى."[2]

ومن البين أن الكاتب قد وظف إيحاءات كل من "الوصف السردى" و"اللقاء الحوارى" "والتعقيب السردى" كما نلاحظ – ليجعل الرجل يتولى عملية بوح ذاتى واعتراف صريح Confession يبصرنا بدوافعه التي أدت به إلى "الفعل" أو الجريمة، ويوقفنا على وصفه لباطنه النشط، ويعرفنا بمدى مسئوليته عنها، لا سيما أن باطن هذه الشخصية – كما تدل النصوص السابقة – حافل بالحركة المتوترة – ومن ثم جاء البوح الاعترافى للرجل الذى بدأه بتناول زواجه من القتيلة "سهام" بعد تعارف عائلى فى المصيف على شاطئ البحر[3] وقد واصل الرجل البوح على هذا النحو: "تطوف الآن بقلبى على هيئة حنين طائر. له وجوده الدافئ. وقولها ذات يوم: قلبك طيب، والقلب الطيب لا يقدر بثمن، حقا؟ . من إذن القائلة: لا يوجد من هو أخس أو أحقر منك؟ ومن القائلة: ربنا خلقك لتعذيبى وتعاستى؟ كان علي الحب أن يصمد أمام خلافات الأمزجة. ولكن الخلافات قد قضت على الحب. كلانا عنيد شعاره كل شئ أو لا شئ. أنت مجنونة بالمظاهر الفارغة: فتصرخ فى وجهي: بل أنت متخلف. سميرة وجمال يلوذان بحجرتيهما مذعورين. شد ما أسات إليهما. عاني الحب بيننا ساعة بعد أخري، ويوما بعد يوم حتى لفظ أنفاسه. اختنق فى لجة الجدل والخصام المستمرين والشتائم المتبادلة".[4]

(١) السابق ص٩٥.
(٢) السابق ص ٩٥، ٩٦
(٣) السابق ص٩٦
(٤) السابق ص٩٦، ٩٧.

يوقفنا هذا الاستبطان البوحى على مقربة من "السبب" الذى أدى إلى معاناة "مصطفى إبراهيم". وهو ينحصر فى اصطدامه بزوجته سهام. ولم يشأ الكاتب أن يبوح بهذا السبب مباشرة وبأداء لغوى عادى متدرج، فآثر أن يطلعنا عليه بأداء "التفاتى"، أو "بتيار وعى" صاخب، قائم على التداعى الحر .

لقد جعل ذهنه ينتقل انتقالا غير مقيد بين الأزمنة المختلفة Association Free"، فسهام "تطوف" الآن بقلبه. أى أنه عمد إلي استدعاء كيانها فى باطنه استدعاء بدت خلاله مثل "حنين طائر ذي وجود دافئ"، ولكن خالط فجأة هذا الاستدعاء الآنى صورة أخرى ماضية استدعاها ذهنه، وهى صورة خيوط علاقته بها التى ربطتهما. فمقاطعة التيار الذهنى "الآنى" بتدخل "الماضى" – يمثل انتقالا ذهنيا من زمن إلى آخر مغاير، يفسر حركية الباطن المتوتر، وكشف عن حيوية "المزاوجة الأدائية" بين الآنى الراهن topical والماضى المنقضى .

ولكن يضاعف الكاتب من "درجة التوتر الباطنى" – وظف وسيلتين هما: "الجمع بين أسلوبين مختلفين"، و"المبادلة الصوتية"، برزتا بشكل لافت فى باطن شخصية الزوج القاتل .

أما الوسيلة الأولي: فتبدو فى استخدام "الأداء الخبرى" و"الأداء الطلبى" علي نحو من التعاقب، ذلك أنه يتذكر قولها له "بصيغة سردية خبرية" واصفة لطبيعة سلوكه معها ونوع شعورها نحوه، فقد وصفته بأنه "طيب" – و"القلب الطيب لا يقدر بثمن". ولكنه ما لبث أن علق فجأة بالصيغة الطلبية: حقا"، التى "تشكك" فى جدية قولها الوصفى، وتفتح باب "الاحتمال" بعدم صدقه. يؤيد ذلك أنه كرر ملتفتا ودون تمهيد صيغة طلب استفهامية (من إذن القائلة) سابقة لقولين لها، كلاهما هجوم عليه: وهما: "لا يوجد من هو أخس أو أحقر منك"، و"ربنا خلقك لتعذيبى وتعاستى"، لتدل الصيغتان حينئذ على طبيعة علاقتهما التى يسودها "الصدام النفسى" الحاد، الذى شكل المسوغ لارتكابه الجريمة .

ولدعم هذه الدلالة – استعان الكاتب فجأة بالسرد الخبرى الوصفى، فجعل ذهن الرجل ينتقل من الماضى المشحون بالصراع – إلى الحاضر المفعم بالأسى

رغبة منه فى إجراء عملية "تأمل" العلاقة المتصارعة، فقد كان من الممكن أن "يصمد الحب" فيواجه "خلافات الأمزجة". ولكن الخلافات قضت على الحب" لا سيما أن لكل منهما شعاره الذى يتمسك به "كل شئ أو لا شئ" وهذا السرد التأملى قد كشف عن اقتناعه بمسوغ ارتكابه الجريمة .

وتتعين الوسيلة الثانية لمضاعفة التوتر فى "جلبة شعورية" تتجلى فى "المبادلة الصوتية" الناشئة عن توظيف "الالتفات الضمائرى، المتنوع. فثمة صوت ذو ضمير مخاطب يبدو فى قولها "قلبك طيب .. " يعارضه صوت ذو ضمير غائب يحدد سبب انهيار الحياة الزوجية: "كان على الحب أن يصمد أمام خلافات الأمزجة ..." يعاكسه صوت بضمير متكلم ثنائى "كلانا عنيد، شعاره كل شئ أو لا شئ". ويزيحه صوته مخاطبا إياها "أنت مجنونة بالمظاهر الفارغة" ويعقبه صوتها مخاطبة إياه .. "بل أنت متخلف". فهذه المبادلات الصوتية المتلاحقة قد مثلت توترا إضافيا لباطن الرجل من حيث التأثير "السلبى على ابنيهما" العاجزين علي التدخل أو الهروب، وعلي حبهما الذى وصل إلى مرحلة الاختناق والموت .

ويعمد الكاتب إلى وقف هذا الاستبطان المتوتر، ليرصد من خلال عين الرجل بسرد وصفى – الظروف التى أعقبت تنفيذ الجريمة والتى يراها أدلة على نجاته من اتهامه بالقتل: "نظرت إلى المنادى فإذا به مفتش بالشركة، ماضيا ولا شك إلى عمل. لعله أول شاهد. كلا. رآنى جارى الدكتور وأنا أغادر الشقة. هل لاحظ شيئا غير عادى؟ . رآني البواب أيضا. لا أهمية لذلك. لم أفكر فى الهرب قط. فى الانتظار حتى النهاية. لولا هيامى الأخير بالوداع لذهبت بنفسى."[(١)]

ثم يقطع الكاتب هذا السرد لينزلق إلى داخله الصاخب لإطلاعنا على المزيد من التوتر والانفعال: "لم أسع إلى نبذ الحياة باختيارى. انتزعت من بين يدى عنوة. ما قصدت هذه النهاية أبدا. بينى وبين الخمسين خمس. ورغم المعاناة فالحياة حلوة، لم تستطع سهام أن تبغضها إلى. هل أزور سميرة وجمال بكلية العلوم؟ . ذهبا بدون أن أراهما، ولم أكن أتوقع ما حدث، ولن أجد الشجاعة للنظر فى عينيهما. ويعز على أن أتركهما لمصيرهما. أتصورهما يطرقان الباب دون أن تهرع ماما لفتحه، ليخلف هذا اليوم أثره حتى نهاية العمر. وإذا لعنانى فلهما الحق،

---

(١) السابق ص ٩٧، ٩٨.

متى أتناسى كربتى وأخلص للوداع؟ ."[1]

فقد تأسس هذا الصخب الانفعالى على "أفكار" وصور جعلت تنهال على ذهنه فى توال وتلاحق، فى شكل "انبثاقات مضيئة" تكشف عن صدى الجريمة التي ارتكبها فى نفسه، فقد أجبر على نبذ الحياة ولم يكن ذلك باختياره، بدليل "انتزاعها" منه عنوة. والنهاية التى وصل إليها، وهى الجريمة التى لم تكن أبدا فى حسبانه، وما قصد إليها. إنه فى الخامسة والأربعين ومع ذلك فهو محب للحياة. وهنا يلتفت إلى سهام "القتيلة – التى لم تنجح فى رفضه للحياة، ثم يفكر فى سميرة وجمال الطالبين بكلية العلوم. ثم يذكر الجريمة التى وقعت فى الماضي بعد ذهابهما إلى الكلية. ثم يفكر فى أنه لم يكن مترصدا، ولم يكن لديه إصرار مسبق على ارتكابه الجريمة، لأنه لن يجد الشجاعة للنظر فى عينيهما، ويفكر فى مصيرهما، ويستحضرهما على جهة توقع قوى. فيراهما الآن يطرقان الباب على أمهما القتيلة. وهنا يستجلى المستقبل لأن أثر الجريمة سيلازمهما مدى الحياة، ولهما الحق حين تصدر عنهما لعنات تصب عليه، ثم تنبثق فكرة أخيرة آنية، تتعلق بتساؤله عن إمكان نسيانه للكرب الملازم له. حتى يكون قادرا على إخلاص الوداع أو التخلص الطوعى من الحياة بالانتحار .

ونقف على نماذج من المقاطعات الانعطافية الصاخبة لتيار السرد الوصفى فى قصص أخرى للكاتب، مثل "عودة القرين" و"العودة" وغيرهما. ومن المهم القول إن "استبطان" الشخصيات فى النماذج القصصية السابقة لم يكن مجرد "انبهار" بأسلوب فنى جديد أو بتكنيك مستورد يباهى به الكاتب ويدل من خلال توظيفه على أنه مساير ومواكب للتحولات العالمية فى مجال الإبداع والنقد، بل إن هذا الأسلوب الاستبطانى – كما يراه الكاتب – هو "الشكل" المناسب والإطار الملائم لغرضه الأساسى أو الأصلى من تقديم هذه الشخصية الفنية أو تلك .

إن غرضه من التوظيف الاستبطانى ليس تسجيل تجربة الشخصية، بل تحديد عالمها الداخلى الواقع تحت ضغط الحادث الجلل، فيمكنه بذلك أن يقدم صورة واقعية لهذا العالم الزاخر بالانفعالات، فيتحقق حينئذ هدفه الأساسى وهو "التأثير" فى نفس المتلقى، والاستحواذ على قدرات التلقى لديه. وهو نفس هدف العمل الفنى بوجه عام .

---

(١) السابق ص ٩٨.

القطرة الثانية عشرة :

الأديب فى الكويت يفتعل المعاناة

يفترض أن موقف الدولة من أى جهاز هو ثمرة ونتيجة الممارسات هذه الأجهزة داخلية(مع نفسها) وهنا يأتى السؤال: كيف ينظر أدباء الكويت الى وظيفة الأدب؟ إن الأدب كما يمكن أن يكون مرآة للحياة أو انعكاسا للواقع، وهذا مجال للاختلاف الخلاق، يمكن أن يكون الأدب قائدا للواقع، يعيد تشكيله، ليس بافتعال واقع بديل، بل بالغوص تحت سطح الأشياء، وكشف غوامضها وأسرار تواصلها، وتوالدها، وتصادفها، وأعتقد أن هذا الوضع الأخير هو ما أطمئن إليه على أنه رسالة الأدب، ومقياس جدارة الأديب، فالأديب شاهد على عصره، بل على كل العصور، وهو نبى زمانه، يحمل الرؤيا الأكثر نفاذا، والنبوءة الأكثر صدقا، وهو فى كل الأحوال ليس متفرجا، ولهذا لايصح أن يقف عند حدود الوصف .

استنادا إلى المعيار السابق يأتى السؤال: هل أدى الأديب الكويتى وظيفته بالأمانة الواعية، والجدية الفكرية، وبعد النظر المطلوب الذى يجعل منه شخصا جديرا بالوصف بأنه "أديب"؟

إن القلة، وربما الندرة هى التى حققت هذا المستوى. إن أكثر أباء الكويت يكتفى بدور المتفرج على الحياة، والقابل لأخذ ما تيسر من عطاياها وانعاماتها، بل إن أكثر المتفرجين من أدباء الكويت يهبط الى مستوى " المدلك" الذى يوجه كل اهتمامه إلى تسويغ ما هو قائم، وتبرير كل ما يجرى، ويسبح مع التيار والمشاعر العامة (والعامية) لكى نطل شراعة مملوءا بالهواء، وموقعه وحسابه مملوءا بالثمرات.هناك "دلع" أدبى فى هذه البلد، وهذا غير "الرعاية" التى هى حق للإنسان بما هو إنسان، وحق للأديب بما هو صاحب رأى وفن، " الدلع" هنا يعنى سطحية التعامل مع الواقع، والانصراف عن تجذ ير الثقافة الخاصة وتعميقها، فليس مصادفة أن الأعمال الأولى لشعراء الكويت وقصاصيها ومسرحيتها- غالبا- هى الأجود فنيا، لتبدأ بعدها رحلة التراجع الفنى، مع تصاعد الشهرة، وتزايد الكسب.

ذلك لأن هذا المستوى من الأدباء " يفاجأ " بحجم الشهرة والأهمية، وحتى الدنانير التى انهمرت عليه، وهو لا يزال- فى القياس الموضوعى- أديبا مبتدئا أو ناشئا، غير أنه فى الكويت يصبح مشهورا، ومهما، ومد عوا لكل المحافل، ومعترفا به فى كل اللجان.. الخ، بعد هذا العمل الأول، وهذا الوضع المبهر المفاجئ يعزل هذا المبدأ عن مصدر تجاربه الأولى، ويبعد عنه المعاناة بكل ألوانها، بما فيها معاناة التفكير .. من ثم .. لا يبقى غير افتعال المعاناة، ولهذا يأتى الكلام وكأنه دهان على حائط قديم، يتساقط بلفح الريح، كما يتساقط ويتناثر بحرارة الشمس.

(السياسة- الكويتية ١٩٨٦/٢/٢١)

(أجرى الحوار: إياد السبتى)

◈◈◈◈

القطرة الثالثة عشرة:

التأليف عن الكويت .. والدنانير !!

إنني لم أبدأ التأليف فى الكويت، ولا من أجل الكويت، ولا فى موضوعات تتصل بالكويت. لقد تخرجت عام ١٩٦١ وقبل أن يمر عامان كان قد صدر لى ثلاثة كتب: بائع الملوك (١٩٦٢) أنفاس الصباح (١٩٦٣) الشعلة وصحراء الجليد، وهى رواية فازت بجائزة، وإن تأخر صدورها، لكنها فازت فى نفس العام. والحقيقة الثانية أنني من السنة الأولى فى الكلية، وحتى سنة الليسانس كنت متفوقا، اسمى فى أعلي كشف الناجحين، وأحصل علي مكافأة تفوق، كانت تعادل أو تقارب مرتب المعيد فى ذلك الوقت، والحقيقة الرابعة أننى سجلت موضوع الماجستير وأنا فى مصر عن القصة المصرية، وسجلت موضوع الدكتوراه، وأنا فى الكويت، وبعد خمس سنوات من إقامتي بها، عن القصة المصرية أيضا، وجميع قصصي القصيرة عن البيئة المصرية وحدها، حتى اليوم، حتى وإن ظهر فى بعضها – وهذا طبيعى – تأثير من البيئة التي أعايشها بشكل يومي .

اسمح لي أن أغادر هذه "الأنا" التي تكاد تنزلق بى إلى مالا أحب، إلى رؤية متألمة لبعض طبائعنا العربية المرحلية، فنحن حين نكره شيئا أو أحدا لسبب ما، لا نحاول أن نكتشف أنفسنا أو جوانب منها علي ضوء هذا الموقف، بموضوعية، بل يكفى أن نلصق به عيبا، أو نخترع له تهمة، وينتهى الأمر، دون نظر فى العواقب.

هل أستطيع أن أسأل سائلى: ما الذى "كان" يعجب "بعضنا" الذين يروننى متسلقا؟ وهل كان موقفى الآن أكثر فائدة، وشرفا، إذا كنت قد قضيت بينهم ربع قرن، وخرجت بصفحة بيضاء بكل ما فى الصفحة البيضاء من غباوة وسوء؟! وهل أعفينا الذين أقاموا بيننا دهرا، ثم غادرونا كأن لم يكونوا، هل أعفيناهم من ملامة من نوع آخر؟! وهل نؤمن حقا بأن الكويت لاتستحق أن نحبها، وأن نشعر بأهمية أن نتفاعل معها، وأن نجتهد قدر ما نستطيع فى أداء خدمة من النوع الذى نملك الأهلية لأدائه؟!

إذا كان "بعضنا" يتصور ذلك، فيالها من وطنية مريضة، وجاهلية بغيضة. لم أشر إلى مؤلفاتى المبكرة عبثا أو مكاثرة، وإنما لأقرر أننى أؤمن بالعمل، وغريزتى أن أعمل، وأنا أعمل إلى اليوم، وبشكل يومى ست ساعات على الأقل، بين قراءة وكتابة، ولازلت، رغم ضخامة مكتبتى الخاصة، أتردد علي المكتبات العامة، استكمل بما فيها ما أحتاج، مثل أى شاب مبتدئ، مع أننى لم أعد شابا، ولست مبتدئا.

العجيب حقا أن يكون التأليف عن الكويت متهما، يحتاج إلى تبرير. ومع هذا فإننى أقدم هذه المبررات، لعلها أن تشفى بعض الأفكار. لقد جئت إلى الكويت أوائل الستينات، كان المد القومى فى أعلي ذراه، ولكن الإيمان القومى كان أحيانا كلاما، ومانشيتات صحف، وخطبا، وعند الأزمة، لم يتحقق شىء له قيمة. إيمانى القومى يأخذ الطابع العملى الكادح، الذى يناسب غريزتى العملية. جئت إلى الكويت لأعمل مدرسا. ودرست فى مدرسة متوسطة للصبيان، ثم فى مدرسة ثانوية، وكان تعبيرى عن إيمانى القومى أن أكون مدرسا محبا لعمله، محبا لتعليم تلاميذه كأحسن ما يستطيع، وشهادتى لنفسى هنا لا تصح، فيمكن الإطلاع على تقاريرى الوظيفية فى وزارة التربية، وسؤال تلاميذ حولى المتوسطة، والشويخ

الثانوية. ثم فتحت الجامعة. وانتدبت للعمل بها سنة افتتاحها سنة (١٩٦٦) وفى نفس السنة صدرت مجلة "البيان"، وقبلها بعامين أسست رابطة الأدباء، وبدأت تقيم أمسيات ثقافية. ومن خلال هذا الجو بدأ الارتباط، وبدأت الخبرة بأسماء أدباء الكويت، الذين يقدمون لنا على أنهم الشاعر الكبير، والأديب الكبير، ثم تتلفت من حولك لتجد كتابا لهذا الكبير أو عنه، فلا تجده!!

من هنا كان لابد من خطوة، وحسب المنهج العلمي، فإن الخطوة الأولى هى "توثيق المعلومات"، وهكذا ذهبت إلى الدوريات، وقرأت صحافة ربع قرن، واستخرجت الفهرس الشامل الذى حمل عنوان: "الصحافة الكويتية فى ربع قرن" ونشرته الجامعة.

فى أثناء فهرسة الصحافة تجمعت لدى كمية من المعلومات والنصوص الأدبية، وهذا شيئ طبيعى، كان هو الذى تشكل فى كتاب مستقل: "الحركة الأدبية والفكرية فى الكويت" .. لقد تم الالتحام، وبدأ التفاعل، وأصبح لى أصدقاء من البشر أيضا، وليس من الورق، ومن أجل هؤلاء ظلت العجلة تدور، وستبقى .

وأضيف ملحوظتين: ١- رابطة الأدباء التي نشرت "الحركة الأدبية" أعطتني مكافأة شاملة عن هذا الكتاب، بعد نشره بعامين، مقدارها خمسمائة دينار. وهذا المبلغ يأخذه كاتب تمثيلية تافهة مدتها ساعة فقط. والجامعة أعطتنى عن "الصحافة الكويتية فى ربع قرن" ثلاثمائة دينار لا غير، فى حين أن المجلس الوطنى دفع ألف دينار عن كتاب "الحب فى التراب العربي" فكما ترى .. الكتابة فى موضوعات أخرى تربح أكثر، إذا كان الكسب المادي هو الهدف .. أو الهدف الأساسى .

٢ – وكثير من شباب الباحثين من أبناء الكويت، أعدوا دراساتهم العلمية عن أدباء مصريين، عن نجيب محفوظ، وعلى محمود طه، وشوقى ، وباكثير، والحكيم، ولم نصفهم بالتسلق علي شهرة أدباء مصر، وتقدمهم. وصحيح أنهم لم يأخذوا "دنانير" على هذه الدراسات، لكنهم أخذوا الماجستير والدكتوراه، التى تأتى بالدنانير، وما هو أكثر من الدنانير

فكما ترى، ودون أى افتعال، لقد رأيت أن الكتابة عن الكويت تجعلنى منسجما مع واقعى، ومع طبعي الذى يرفض أن يعيش على الهامش، والذى يرى أن القومية عمل حقيقى، وإنتاج، والذى يجد الشرف فى الخدمة العلمية، مهما كان موضوعها.

(مجلة البيان – الكويتية – مايو ١٩٨٧)

(أجرى الحوار الشاعر: سليمان الخليفى)

◈◈◈◈

القطرة الرابعة عشرة :

كيف أ ثرت الغربة؟

هل انتقال العربى من بلده للعمل فى بلد عربى آخر يصدق عليه وصف الغربة؟ لا أقصد الكلام الدعائى والشعارات الجوفاء التى لم تنطق على حياتنا وسلوكياتنا مثل أننا أمة واحدة، ذات رسالة خالدة!! وإنما أقصد الأسباب الموضوعية التى تعمق الشعور بالغربة. لقد عشت فى الكويت خمسة وعشرين عاما ولم يكن شرط الغربة متوفرا فى صورته الكاملة، فاللغة والعقيدة والأخلاق (تقريبا) واحدة. ولا يعارض هذا أننى تعلمت الكثير من هذه الغربة – إن صح إطلاق الوصف – وعجزت عن تعلم أشياء أخرى. تعلمت أن "العمل " قيمة باقية، وأنه العزاء الوحيد، والادخار الوحيد والصديق الوحيد. ولهذا ذهبت إلي الكويت وعمرى خمسة وعشرون عاما ومؤلفاتى كتابان، وذهبت فردا لا يعرفه أحد هناك، ورجعت ولى من الأصدقاء ما يتجاوز معرفتى، ومؤلفاتى فوق الثلاثين كتابا، منها قدر لا يستهان به عن الكويت ذاتها، فكنت أول من كتب عن مسرحها وصحافتها وقصاصيها وعن أهم شعرائها كذلك، ومع هذا الوفاء للموضع ولعلاقة العمل ولشعور الوحدة القومية، لم أكن إلا مصريا – من أول يوم هناك إلى آخر يوم – شديد الاعتزاز بمصريته والالتزام بها .

هناك مشكلة بالطبع، فرغم صلتى الطويلة والعميقة والحيوية بأجهزة الثقافة فى الكويت فإن بعض هذه الأجهزة لم تتصور أن الزمن يتحرك وأن الشخص يتغير ويتطور، فظلت تنظر إلى وكأننى ما زلت ذلك الشاب المبتدىء الذى عرفوه منذ سنين مدرسا فى مدرسة متوسطة أو ثانوية، ولا يحق أن يكبر أو أن يحمل لقب " دكتور" !! لهذا فإن هذه الأجهزة كانت أكثر ثقة وإجلالا لمن يأتى إليهم " كبيرا" جاهزا من بلده وقد تعلمت من هذا ومن غيره – بعد فوات الأوان – أن المثقف لا يأخذ وضعه الطبيعى وصورته الصحيحة وإمكاناته الحقيقية وحقه الواجب إلا فى وطنه وبين أهله، ولا يكبر بالمعنى القيمى إلا فى بيئته الثقافية وبين مكونات تراثه وروافد روحه، وأرجح أننى لو لم أكن قضيت هذا العمر فى الكويت لاتجهت مؤلفاتى وجهة أخرى، ولعل الاتجاه الغالب سيكون نحو إبداع الرواية، التى بدأت بها خطواتى الأولى قبل" الغربة "وقبل الماجستير، بل قبل الليسانس .

أستطيع أن أقول إن "الغربة" النسبية لا تزال موجودة فى نفسى، فالوطن كشعور على البعد، وفكرة تستحضر، غير الوطن معايشة واختلاطا بقضاياه وبأبنائه وبمشكلاته، وهذا مترتب على مفعول التطور، فالوطن الذى غادرته منذ ربع قرن غير الوطن الذى أشاهده الآن، وأتعامل مع أبنائه وأفكاره وتطلعاته، ومن هنا لا أنكر أننى أبذل من الجهد للتكيف واستيعاب الاختلاف .

لكن هل تحتمل الأعصاب، ومرونة التفكير: مجاراة متغيرات قد ينهض رفض داخلى على التعامل معها؟ .

(الأنباء الكويتية ١٩٩١/٦/٧)

(أجرى الحوار: سعد القرش)

◈◈◈◈

القطرة الخامسة عشرة :

تثوير فن المسرح

إن النظريات التي حاولت تفسير نشأة الفن الإبداعي لم تترك مجالا لمستزيد، بدءاً من التوقيف، بمعنى أن الله سبحانه هو الذى علم الإنسان كل شيء، وحتى الاهتداء إلى الفن عن طريق اللعب، أو التغلب على صعوبات العمل، أو نقل الخبرة العملية (أى التعليم) أو الإحساس الداخلى بالانسجام مع ما حولنا من مظاهر الكون، وعمق شعور القرابة – فى باطن الإنسان مع جميع الكائنات، ونوازع الموروث الفردى والاجتماعى، بل النوعى فى رأى القائلين بالنماذج العليا.

هذه المداخل إلى الظاهرة الفنية – والمسرح من بينها – هل يمكن أن نعتبرها، على ما بينها من تباعد، تمثل مجمل الوظائف أو الأهداف التى يسعى الفن إلى تحقيقها؟ ربما كان هذا صوابا، غير أننا نؤكد ذلك، بأنها لا تمثل مراحل فى طريق الحضارة البشرية الممتد، بحث نزعم أنها تعاقبت فى ظل احتياجات لها شروطها الموضوعية، إنها تتعايش إلى اليوم، ويمكنك أن تتلفت حولك، فى أى مجال إبداعى، لتجد الفن الذى يلعب، والذى يعلم، والذى ينمى الإحساس بالتوافق، أو بالجمال ..الخ. ولن يكون المسرح بدعا فى ذلك، ولعله اتخذ لنفسه طريقة تناسب إمكاناته الواسعة من حيث هو كلمة، وعمل، وإيقاع، وعرض، ومن هنا لم تكن هذه الأهداف حبيسة المضمون أو المعنى فى المسرحية، لقد تنفست من خلال الشكل أيضا، وهذا هو الجانب "الثورى" فى المسرح فى الحقيقة. لم يجابه تاريخ المسرح ثورات فى المضمون، فالمسرح دائما يعبر عن الإيمان السائد فى العصر وينقى النظرة إلى المستقبل فى أحسن الأحوال، فى حدود ما تطمح إليه أفكار عملية سائدة، أو فى طريقها إلى أن تسود، وحينئذ فإن الكاتب حين يطمح إلى أن يصدم جمهوره، فإنه لا يفكر فى المعنى فقط، أو أصلا، إنه يفكر فى الشكل، لقد تقبل جمهور شكسبير عمق تحليلاته، ولكن الثورة كانت فى استهانته بالمبادىء الكلاسيكية، وهى فى صحيحها شكلية وكذلك يمكن أن نفهم "ثورة" برخت ومسرحه الملحمى، وحتى نشأة فن الأوبرا، أو الأوبريت. ولكن "الثورة" لا تبقى كذلك، إن

"الديالكتيك" يفرض نفسه عادة، وليس فى الحياة شئ يحيا فى عزلة، الانفرادية مستحيلة، كل شيء هو متشابك وله علاقة بأشياء، ومن هنا يتولد شيء جديد فى رؤية العين أو الفكر، ولكنه مزيج جدلي من القديم والثورة على القديم، وهذا المزيج أكثر انسجاما مع الذوق العام من طرفيه اللذين صنعاه. وبهذا التصور يتحول المسرح، مهما كانت درجة "الفورة" من الثورية، إلى إحدى أدوات الحضارة، ويدخل فى سياق الخبرة الإنسانية الهادفة أصلا إلى تحقيق الوظيفة المزدوجة الدائمة للفن: المتعة والفائدة.

متى يبطئ العمل الفنى عن أداء مهمته؟ حين تظن الأفهام القاصرة، أو تتصلب الرؤى المتشنجة عند القديم، فتتعبد به وكأنه شعيرة مقدسة لا يجوز المساس بها، أو تتعبد تلك الأفهام والرؤى بالثورة المستحدثة، وكأنها مقولة نهائية أنهت جميع الاجتهادات السابقة، واحتمالات الغد أيضا. إننا لا نأخذ – والحالة هذه – من القديم غير العقم والعجز، ومن الثورة غير الفوضى. من هنا تتجلى أهمية الحوار المستمر، بحيث يظل أسلوبا للحياة، ومطلبا تظل به جذور القديم حية، وأغصان الجديد مثمرة.

(مجلة البيان – الكويتية– مايو ١٩٨٧)

(أجرى الحوار: الشاعر سليمان الخليفى)

◈◈◈◈



رؤية رابعة

- الشهادة الثانية عشرة: اعتراف بجميل وإن تأخر **سلوى بكر**
- ـــــ الثالثة عشــرة: رجل .... فى مثل هذا الوقت ؟!!

د. عبد الحكم العلامى

- ـــــ الرابعة عشرة : أســــــتاذنا

هدى العجيمى

✦ ✦ ✦

◈ عنـــــه (٧): ورقاء خط الاستواء

د. عبير سلامة

(٨): الدكتور محمد حسن عبد الله ونقد الرواية

د. وجيه يعقوب السيد

✦ ✦ ✦

◈ إليـــــه (٤): مصر التى فى القلب **د. عبد الرحيم العلام**

✦ ✦ ✦

◈ قطـــــــرات: **أ. د. محمد حسن عبد الله**

* السادسة عشرة : البنية الأساسية الثقافية
* السابعة عشرة : الإقليمية الثقافية
* الثامنة عشرة : بيت المثقفين
* التاسعة عشرة : الإدارة ..أولا
* العشـــــرون : المحدال المصرى من أين يبدأ؟



الشهادة الثانية عشرة

اعتراف بجميل وإن تأخر

سلـــوى بكـــر

فى الآونة الأخيرة، وبسبب إزمان تردى المواضعات السياسية والاجتماعية في عالمنا العربى، وتأثير ذلك على مجمل مناهج الثقافة، التبست إلى حد كبير – العلاقة بين الإبداع والنقد حتى باتت بالتأمل، وكأنها علاقة تابع بمتبوع، إذ صار الإبداع في ذيل النقد، يتعقبه ويلاحقه، بل، وانعكست الآية، فبدلاً من أن يستحث النقد الإبداع ويستنهضه، بات الإبداع يستجدى النقد ويستعطفه، وكانت المحصلة هى أن لا هذا ارتقى، ولا أدى ذلك أداءه كما يجب أن يكون.

لقد ضربت حالة الفساد العامة بأطنابها في الثقافة، وباتت المؤسسة الثقافية سواء أكانت عامة أو خاصة واحدة من مؤسسات القهر السائدة، وقد اتخذت من آلة الإعلام الجهنمية رباً لها تأتمر بأمره وتعمل بمشيئته، حارقة النجوم في معبده لتساهم في أبشع ما عرفه التاريخ من عمليات لفرط الجماعة الإنسانية داخل الوطن الواحد وعشوائياته، على شاكلة المكان الذى يعيش فيه من خلال احتكار المعلومات والخبرات وحرمان تلك الجماعة منها، ولتحول المجتمعات العربية وتكرسها كمجتمعات قبل مدنية مع سبق الإصرار وعن كامل العمد، فالخبرة الثقافية والعملية باتت حكراً على البعض، والتعامل مع الإبداع بكافة تلاوينه هو ترف لا يحظى به إلا أصحاب الرتب والمقامات، فالفنون والآداب الرفيعة لنخبة النخب، أما هوام العوام والطبقات الرثة وشبه الرثة من سواد الناس فلها التلفزيون ومسلسلاته ومطربى الفيديو كليب آخر ما تفتقت عنه قريحة مدمرى الوجدان الإنساني والانحطاط به إلى أسفل سافلين .

لقد بات النقد الأدبى العربى يعمل ضمن هذه الآليات الثقافية المدمرة للإنسان، سواء على المستوى النظرى أو العملى، فقد خضع في معظم الأحوال للشروط العامة السائدة، وبات يخدم على السياسة المفروضة لصالح القلة، بل وبات يخدم على الاقتصاد التابع والمرهون بهيمنة الاقتصاد الدولى وشروطه الخاصة

بتقسيم العمل الرأسمالي، وهل يمكن النظر إلى هوية النص الأدبى، وانتفائها والذى ينادى به البعض الآن، بمعزل عن اقتصاد الشركات متعددة الجنسية غير القومية على الصعيد الاقتصادي ؟، ومما يجعل النقد الأدبى الراهن يضع في كثير من الأحيان على أجندته ما يوضع على أجندة السياسى والاقتصادى لتكون أولوياته خاضعة لما يمليه عليه ذلك السياسى والاقتصادى، حتى وإن بدا الأمر للوهلة الأولى بعيداً تماماً عن ذلك. لقد استطاع ذلك النقد الحديث والعمل في حياتنا الثقافية الراهنة، أن يزيح المتن إلى الهامش، ويستدعى الهامش ليصير متناً، فقضية جسد المرأة على سبيل المثال لها الأولوية بالقياس إلى قضايا تحررنا الوطنى والصراع مع الاستعمار، والذى مازالت فصوله تجرى كل يوم على الأرض العربية في فلسطين، ورواية الشبق هى الرواية الأهم صاحبة الأولوية ضمن خريطة الرواية العربية الراهنة، والمهام المنوطة بها هذه الرواية، والقضايا الكبرى للإنسان العربى، لم تعد مهمة الآن، وتقابل بكامل الاحتقار من قبل أولئك المهتمين بإذكاء نار الفتنة بين المشتغلين بالأدب عبر تقسيمات الأجيال والتى ليست بعيدة بأى حال من الأحوال عن عملية الافتتان الطائفى والدينى والجنسى بين الرجال والنساء داخل المجتمع الواحد. ولعله من هنا يكون فرح المبدع الجاد، والهاجس بقضايا جماعته الإنسانية المنتمى إليها، عندما يجد نقداً نزيهاً واعياً، يبتعد عما هو سائد وطاف على السطح الثقافى، وقادر على مواجهة تيار الفساد الراهن، ولقد كانت تلك مشاعري ذات يوم عندما طالعتني إحدى الدوريات الأدبية الشهيرة في مصر، بمقال يحكى عن واحدة من رواياتي، بقلم الدكتور محمد حسن عبد الله، فالرجل الذى لم أعرفه أبداً، ولا تربطنى به أية وشائج غير وشيجة منتوجى الأدبى، تجشم عناء القراءة والبحث ليكتب ما كتبه من نقد رصين راق، هو بمثابة إبداع على إبداع، وإنشاء على غير مثال لقد أدى ما كتبه إلى أن تقفز إلى ذهنى عبارة "الدنيا بخير"، بل وأهتف إلى نفسى: و"النقد الأدبى بخير أيضا".

إن د. محمد حسن عبد الله هو واحد من نقادنا النزيهين والذين هم كثر بلا شك على رغم كل المواضعات المشار إليها، والذين لا يعنيهم أولا وأخيراً غير النص الأدبى، وما ورد به ليكون معياراً للتقييم، وبصرف النظر عن كينونة

وحيثية كاتبه وموقعه الاجتماعى أو مدى اقترابه من سلطة ما أو هيمنته الثقافية خصوصاً وأن ما طفح على السطح وساد في أجهزة الإعلام، بات يخضع لمعايير لا يمكن إدراجها إلا ضمن معايير منظومة الفساد السارية في الثقافة، فهذا ناقد يكتب عن شاعر كل مواهبه لا تتعدى أن النفط يتقاطر حبراً من قلمه، وهذا آخر لم يحترم بياض الشيب المشتعل في رأسه وراح يسود ما يربو عن ثلاثين صفحة، كاتبا عن رواية لكاتبة كل مواهبها أنها مازالت طازجة تحت الثلاثين أما أولئك القادرين على الدفع والنفح، فالنقد حاضر في خدمتهم دوماً حتى ولو شهد نصف سكان المعمورة أن ما ينتجونه هو ثغاء وهراء وزبد هباء في هباء.

لقد ظللت زمنا لا أستطيع أن أوفى الدكتور محمد حسن عبد الله دينه الذى أدين له به، وقد رعى إنتاجى الأدبى بالبحث والنقد أكثر من مرة واحتفى بالحديث عنه محاضراً في أكثر من ندوة، ولقد سعدت بلقائه، فعرفت فيه الناقد المثقف الذواقة المهموم بقضايا الوطن والإنسان في مصر والعالم العربى، وقد تناقشنا طويلاً ذات مرة عندما دعاني والمخرجة المبدعة إنعام محمد على للقاء طلابه بالفيوم عندما عُرض بالجامعة فيلم "نونه الشعنونة" المرتكز على قصتي المعنونة بالعنوان ذاته.

إن الدكتور محمد حسن عبد الله هو النموذج المشرف للنقد الأدبى ونزاهته وترفعه وسموه عن نقائص التدنى الثقافى التى باتت هى السمة الواضحة في حياتنا الآن، فتحية له ولدوره الإيجابى الدافع لكل إبداع صادق، والذى جعله واحداً من شموس نقدنا الأدبى المعاصر.

الشهادة الثالثة عشرة:

رجل ....
فى مثل هذا الوقت ؟!!

إلى الأستاذ والأب الدكتور محمد حسن عبد الله

د. عبد الحكم العلامى

على كم مئذنة مرت الروح ،

قبل أن تختتم رحلتها العاجلة ،

فى موبقات الجسد ؟!

....

كيف لا أصل إليك ،

وبيننا كل هذا البراح،

المتاح .

بيننا كل هذى المدن الخراب ،

مدننا التى تركنا أسوارها عارية ،

ودخلنا خباء الخمر،

نعاقر هذا الغياب .

....

هل قلت لى :

{ سيكون صراع بين بنى آدم

ويكون دم ! }

ها أنا أسير إليك

لا لائحة تحدد كيفية هذا المسير

وليس هناك خارطة

كل ما فى وسعى أننى

سأحتفظ بملامحك الحبيبة على درج الخطا ،

سيكون أن ينصدع الحديد ،

ويكون أن ألقاك،

عندئذ!

وعندئذ،

سأكتب فى مسودة خاصة جدا بى ،

كل المواعيد التى عقدتْها معى حوانيتُ هذى المدن،

حتى لا يتسنى لى إغفال أىّ موعد ،

صافحته منذ ألف عام،

ولم تزل رائحته عالقة،

بجدر هذا الرخام .

الشهادة الرابعة عشرة

أستاذنا

هدى العجيمى

يسعدنى كل السعادة أن أشارك في هذه الاحتفالية الثقافية لتكريم رمز من رموز العمل الثقافي العام والأكاديمي وفى مجال الأدب والنقد فى مصر والعالم العربي، ولكنني – فى نفس الوقت – أجد فى مشاركتي المتواضعة صعوبة لا حد لها – لأنني قد اخترت أن أتحدث عن شخصية أستاذنا الكبير الدكتور محمد حسن عبد الله وما نشعر به تجاهه من ود وإعزاز وعن علاقته المهنية بنا كإذاعيين بصفة عامة وببرنامج (مع الأدباء الشبان) ومستمعيه من الأدباء ومحبى الثقافة والإعلام بصفة خاصة. والصعوبة أننى اخترت هذا الجانب دون أن ألمس في حديثي الجوانب العلمية التي تميز الدكتور الأديب العالم وهى أعماله الأدبية والنقدية وكتاباته المتعددة وإسهاماته فى حياتنا الثقافية وفى تفصيل المشهد الثقافى فى مصر والعالم العربي .

وجدير بالذكر أن أهم شيء أعتز به – خلال سنوات عمري الإذاعى – هو بالدرجة الأولى ما حققه لي هذا العمل الإعلامي من علاقات إنسانية وروابط ودية وصداقات حميمة ربطتنا بعدد قليل من ضيوفنا من البرامج المختلفة. خاصة من خلال برنامجنا العريق الذي أتاح لى الفرصة للتعرف على كبار المبدعين والنقاد والأدباء والاقتراب من عالمهم الإنساني والشخصي والإبداعي لتنشأ بيننا علاقات حميمة مبعثها التقدير الكامل والاحترام المتبادل والاعتزاز بصحبتهم والحرص على صداقتهم والتطلع إلى مزيد من عطائهم ومزيد من علمهم وفيض ثقافتهم وحصاد تجاربهم والعمل على نقل هذا كله إلى الجيل الجديد من شباب الأدباء ومستمعي البرنامج .

من هؤلاء الأعزاء أستاذنا الدكتور محمد حسن عبد الله الذي لفتني إليه – كانطباع أول – شخصية متفردة تتمتع بكثير من خفة الظل والظرف والحيوية المتجددة وهى صفات قد لا يلحظها المتعامل معه لأول مرة لأنها جميعا تختفى وراء ظلال من الصرامة والمظهر الجاد وغلالة من وقار العلماء .

ودعوني أحدثكم عن الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله الإعلامي الناقد الأديب العالم اللغوي وهذا فقط من خلال أحاديثه الإذاعية آلتي تتعدد وانبها وتتفرد فى قيمتها. أولا عطاؤه كناقد لأعمال الأجيال الجديدة من الأدباء الشبان فهو من القلائل الذين لديهم القدرة على التصدي النقدي لكل الأجناس الأدبية وهى مقدرة علمية تستند على منهج واضح وكفاءة ودقة وموضوعية. فهو تارة ناقد لديوان شعر جديد – ومرة أخرى لمجموعة قصصية وثالثة لعمل روائي وهكذا. وهو إلى جانب موضوعيته ونزاهته النقدية وتحليله الأدبي الرفيع. يتناول هذه الأعمال الأدبية بكثير من التشجيع والترفق بهؤلاء الناشئين المتطلعين إلى مزيد من المعرفة وإلى الرأي الصادق الأمين .

جانب آخر من عطائه العلمي الإعلامي يتوجه به إلى أجيالنا الجديدة وهو قيامه بإلقاء الضوء على التراث الأدبي العربي قديمه وحديثه والعمل على شرحه وتفسيره بأسلوب أدبي وتوجه أعلامي أكسبه القدرة على توصيل هذه الثقافات التراثية الرفيعة والمعقدة فى نفس الوقت إلى عقول وأذهان ووجدان الجيل الجديد من الأدباء. وكم أدهشنى على مدى السنوات التي قدمنا فيها هذه الفقرة بعنوان (كتاب تراثي نرشحه للقراءة) أدهشنى الصدى المباشر والفوري الذي تحدثه هذه الأحاديث عندما تصلنى المكالمات الهاتفية فوراً بعد إذاعة كل حلقة تتضمن موضوعا يتعلق بالكتب التراثية التى يختارها الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله من قراءاته الموسوعية وتتنوع هذه الاختيارات بين عيون الأدب العربي والتراث القديم والحديث يدلنا من خلال عرضه الشامل لكل كتاب على أسرار اللغة ومناهج الأدب ومذاهب النقد ومدارسه وأسرار العملية الإبداعية خاصة بالنسبة لعيون الشعر العربي القديم كل ذلك فى سباحة ذهنية وروحية تمتد لدقائق معدودة أثناء الإذاعة – ولكنها تقدم لمستمعينا زاداً حقيقيا ومتعة ثقافية رائعة .

هذا الصدى الذي حدثتكم عنه حول أحاديث الدكتور محمد حسن عبد الله عبر الأثير تجعلني على يقين من أن هذا التواصل المدهش يعود إلى شخصية المتحدث وطلاقته وثقافته الواسعة وسماته الإعلامية والحيوية التي يفتحها في أسلوب العرض لموضوع الكتاب والتراث العربي بصفة عامة مهما كان الموضوع ثقيلا ومعقدا كعادة بعض كتب التراث القديم. أو المهجور وهنا أعترف بأنني قد وجدت فعلا فى عطائه لنا ولمستمعينا إضافة مهمة ومكملة لرسالتنا الإعلامية والثقافية .

وكل ما أستطيع أن أضيفه بعد ذلك هو التحية الخالصة وآيات الإعجاب والاعتزاز بإسهام علم من أعلام ثقافتنا المعاصرة في برامجنا ورسالتنا التي نحاول أن نتوجه بها إلى أجيال بعد أجيال من أجل تكريس قيم المعرفة والتثقيف والإبداع والحرية لدى هذه الأجيال ومن أجل مستقبل أفضل وحياة ثقافية أكثر ثراء وتأثيرا.

مع الدعاء لأستاذنا الكبير بمزيد من القدرة على العطاء والتواصل مع الحياة الثقافية والإبداع والنقد ومع هذه الأجيال التي تحيطه بكل الحب والوفاء والمودة والعرفان بالجميل.

ورقاء خط الاستواء
قبل الحركة وبعد الثبات[*]

د. عبير سلامة

تكمن قوة المذهب المثالى في تلك الحقيقة العميقة التى عبر عنها الشاعر ملتون على لسان الشيطان حين قال: "العقل هو مالك أمره، فهو يستطيع بذاته أن يجعل من الجنة نارا ومن الفردوس جحيما"

قالها الشيطان ولكنها حكمة إنسانية تبصرنا بأننا نصنع عوالمنا الخاصة من اختيارنا الحر لا تجاهات آمالنا وحدود علاقتنا بالآخرين، والاختيار قرين الحرية ورهين العقل عند من يراه الفاعل على التحقيق، لا مجرد آلة للتنفس الناطقة، أو من يراهما بمعنى واحد على أقل تقدير. العقل – في لحظة مرهفة فارقة بين اختيارين – هو بطل مسرحية (حادثة خط الاستواء) (١) التى قدم فيها الدكتور محمد حسن عبد الله نصاً شعريا تعبيريا مدهشا قام على مخطط ذهنى مثالى، وغاية واقعية أحسن التأليف بين أجزائها السياسية والاجتماعية عن طريق استلهام نص تراثى من أشهر النصوص الفلسفية الرمزية .

كانت قصة (حى بين يقظان) في أكمل صورها – عند ابن طفيل – تجربة إبداعية في البحث عن الله، ومحاولة معرفته عقلا بتتبع عملية الخلق والتدرج في إدراكها حتى تفسير الكون، وقد استلهم الدكتور محمد حسن عبد الله هذه المحورية، ثم قام ببلورتها – عبر استعارات تعبيرية دالة – لتقول إن الذات نتيجة للإدراك، وإن نضج الوعى بتخلصه من الجهل والفردية يقود إلى معرفة الذات وغاية وجودها، ومن ثم معرفة الكون وخالقه، لأن الإنسان الكامل المتحقق هو ظل الإله ومظهر ذاته تعالى.

تناسخت في (حادث خط الاستواء) أرواح نصوص تاريخية وأسطورية وأدبية، لتشكيل نص رمزى يتماس مع الواقع بحكمة ويلمس قضايا المجتمع برفق،

إذ اعتمد الكاتب على تاريخ الرجال والنصوص، لتتجاوز الأمكنة من خلال اجتماع الفلاسفة الثلاثة (٢)، ويلتقى الواقع والأسطورة بالتقاء فاتك (الفرد والمجتمع) بجالبة (أسطورة حلحامش)(٣) ويرتبط الدينى بالواقعى والخيالى معا في ارتباط سفينة فاتك وطوفان نوح عليه السلام من جانب، والإلهام المشترك بين أم موسى عليه السلام وأشجان من جانب آخر، ثم يجتمع الكل أخير بالفكرى أو الأدبى ممثلا في شخصيات حى وأبسال وسلامان.

تبدأ المسرحية بوضع سكونى يمهد للتحول الأكبر في حياة حى، وينذر بنهاية عهد النظرية أو الفكرة المجردة وبداية عهد التجريب والاختيار، ثم ينمو الحدث الدرامى وفقا لتكوين زمنى متصاعد وشخصيات متطورة، لا على المنهج المعهود في الدراما التقليدية، بل وفقا لجدلية استعارية تعتمد على صراع هادئ – نسبيا – في المكان الرمز والزمان الفكرة بين الشخصيات أو المفاهيم والقضايا.

الجزيرة رمز معتاد– في الأدب والحياة – للعزلة والانفصال عن الناس، وقد تغلب الكاتب على هذا الاعتياد بأن جعلها مقابلا لمعتقل الأفكار الذى يقيم فيه كل واحد من الفلاسفة، وسجن البراءة الذى أجبروا حى على المقام فيه، وكهف الظلم الذى حبست فيه روح فاتك، والحيرة المضنية التى تسكن ضمير أشجان.

أما الزمان فقد كان فضاء حضاريا ممتدا بين الماضى والحاضر عبر فكرة الإسقاط المكونة من مستويين، يتعلق الاتجاه إلى عقلنه الدين، وانتشر في عصر ابن طفيل، نتيجة الدراسات الثقافية المتعمقة في الفكر المجلوب من حضارات وثنية، وينتشر في عصرنا الحالى، نتيجة إعمال المناهج المجلوبة في الفكر الموروث.

ويتعلق المستوى الثانى باجتماعية الدين ودعاوى الانسحاب من الواقع تحت لواء الصوفية قديما – في ظل الحروب الصليبية – والسلفية المشوهة حديثا، في ظل الحروب العرقية والاقتصادية وبذلك اتسع ذلك الفضاء الزمنى لطرح قضايا العدل والحرية، والعلاقة بين الدين والمجتمع، والفرد والمجتمع، والسلطة والمثقف. نستطيع تتبع تلك القضايا باستخلاص الفكرة الحاكمة لكل مشهد من المشاهد المؤثرة على حدة، وسندرك، بتحديد طرفى الصراع فيها ونتيجته، أنها – جميعها

– كانت صورا متنامية المعنى والتفاصيل لفكرة واحدة محورها الصراع بين الواقع والمثال .

ظهر أبسال وسلامان في أول مشاهد المسرحية كأنهما إنسان واحد انقسم إلى اثنين، فاستأثر الأول بالجسد والثانى بالروح، أبسال في المحراب يدعو ويتضرع وينتظر دون سعى، لأنه يرى أن "الواقع أرض العامة والدهماء"، وسلامان يجلب الطعام ويقول "الواقع أرضى وسمائى". ثم يؤكد مشهد جالبة وحى هذا الانقسام ويدفعه إلى الأمام بتطوير حاجات الجسد في صورة جالبة، وإبراز نقاء المثال في صورة حى.

ثم يأتى مشهد الفلاسفة الثلاثة ليعمق المواجهة السابقة، ويثريها بالكشف عن دور الفكر في خدمة الفرد، وحقيقة التجرد المثالى الذى يموه على تواطؤ واقعى.

حين لمز السهروردى – رمز الوعى المغيب – فاتك باللصوصية ردها عليه بقوله "السارق من عاش لذاته، لا يحلم إلا بنجاته" وكان مصيبا في الإشارة إلى فريق دعاة السلبية والخضوع ممن يرون وضع الغالب حكما وقضاء يستوجب الصبر لا التغيير.

كما ردد ابن سينا اتهام السلطة لأى اعتراض عليها بأنه يرمى لمغانم أو يهدف إلى إشعال الفتنة، فعنده أن "طبع الأشرار" هو ما يدفع الثوار للتمرد، ولكن عند فاتك يختلف السبب "القصر هو السبب الأول لوجود الكوخ، الذهب هو السبب الأول لضحايا الجوع، لو تبحث في السبب الأول تجد التفسير، وترانى جزءا من تركيب، أنتجه من فعل الظلم الأول" .

اتسمت شخصية فاتك بالواقعية الصادقة والإنسانية، وكان ظهورها محركا للتداعيات في كل اتجاه، فبداية من مشهد فاتك مع حى تبدأ التحولات لا في نفس حى فحسب، لكن في مخطط الرؤية الفنية كلها، إذ يهبط الكاتب من ساحة التصورات المؤسسة إلى مختبر التحقيق، ليحتدم الصراع بين التجربة الحقيقة كما مثلها فاتك بوعيه المأزوم في زمنه الخاص، والبراءة كما تجلت في حى "الرجل الكنز، كنز الروح وكنز العقل" لقد دخل فاتك إلى النص مشتبكا مع السلطة باحثا عن العدل،

ولكنه خرج منه مشتبكا مع المثقف كما صوره الفلاسفة، ولأن الظلم يقود إلى الظلم، أراد فاتك أن يحق العدل بعقاب أشجان، لأنه رأى أن "أخت الظالم ظالمة تبعا" ولكنها كشفت عما لحقها من ظلم على يد أخيها، فعبرت عن حقيقة مؤلمة فحواها أن الظلم السياسي يقوم دائما على أسس راسخة من الظلم الاجتماعي.

وهكذا كشف فاتك – بسهولة موجعة – المفارقة في فكر الفلاسفة / العلماء / المثقفين وسلوكهم، ففلسفتهم "يتسع مداها للأكوان وتضيق بالآم الإنسان" وعلمهم ينطلق من الثابت متجاهلا قسوة المتغيرات، وصحبتهم للسلطان تبدأ بوهم تمجيده لهم، أو قدرتهم على الهداية والتوجيه، ثم تعتاد الأبدان النعمة، فتموت الأسئلة بتجميد الفكر، وتنتشى النفوس بالقدرة الطارئة، فتتبدل الأهداف، لتصبح المهمة الوحيدة تزيين الوجه الدميم للسلطة بالتبرير وتمرير الأحكام.

لقد تماسكت (حادثة خط الاستواء) فكريا بدورانها في فلك العلاقة بين ثالوث الفكر والسلطة والمجتمع، وباتساق الطرح الرؤيوى مع النتيجة النصية التى ربطت بين الخلل الفكري لدى النخبة والخلل السياسي لدى الحاكم، وتأثير ذلك على الفرد المقهور. واطردت حركات نمو الحدث الدرامى إلا نادرا حين عبر الكاتب بعض اللحظات سريعا رغم أهميتها وعمق مدلولها، كلحظة الشعور الغامض الذي انتاب حى عندما رأى أمه أشجان التى لم تنتبه له أبدا! ولحظة ملاحقة سلامان لجالبة التى غلفها الغموض فظنت أنها قتلته، خاصة حين نعتها حى بشاربة الدم، ولكنه ظهر في النهاية دون أن يفسر اختفاءه الطويل، والظن عندى أن جالبة قتلته، لكن الكاتب احتاج إليه، أو بالأحرى إلى مقومات شخصية، فجاء به ليشعل النار التى يقود دخانها سفينة تعجل بفرار فاتك. وكان أبسال قد تسلل هاربا – عندما تجلى الخطر – لكنه ما كان يستطيع – بتكوينه الذى عرفناه – أن يقدم على فعل تكون فيه النجاة، إنه لا يملك غير الدعاء، لذلك ظهر سلامان، ليستمر الاثنان صورتين لازمتين للإنسان.

بدت الاستعارة الشعرية لأسطورة جلجامش خاصة رافدا مهما من روافد الصراع والجدل بين محتوى النصوص المختلفة التى شكلت ماضى (حادثة خط الاستواء) إضافة إلى كونها عاملا حاسما في تكثيف دلالة الموقف الواقعى، والتقريب بين العناصر البنائية في النص .

وجاءت شخصية جالبة قناعا للغواية كما يتمثلها كثيرون – من الرجال طبعا – في صورة امرأة، ويذكر جمالها الوحشى، وإحساسها الطاغى بجسدها، بشخصية سالومى في مسرحية محمد سلماوى المعروفة – مع اختلاف تصور الشخصية لدى كل من الكاتبين و دورها في السياق السياسي والغاية منه – خاصة في مشهدها مع سلامان الذى ينتهى بنجاحها في استدراجه، مثلما نجحت سالومى في قتل الحارس، ومشهد محاولتها غواية حى الذى انتهى بفشلها، كما فشلت سالومى أيضا في مشهد غواية المعمدان.

وكانت الاختراقات المتوالية لوعى حى بالدخول المباشر إلى ذهنه، شديدة التأثير في كشف اتجاه تفكيره واضطراب مشاعره بعد الثبات الطويل وقبل الحركة المنتظرة، مما جعل التغير الذى يصيب الشخصية منطقيا، ومبررا على مهل – بخلاف تحول جالبة المفاجئ ذي الصبغة الميلودرامية – وسببا في تماهى القارئ مع الشخصية، والتورط في الحيرة النبيلة الهادفة لمعرفة الذات، كما يجب أن تعرف، في عمق الواقع وأتون التجربة، وكان صمت الفلاسفة في النهاية – إزاء حماسة حى وتدفقه الشعورى – واضح الدلالة على الفكر الذى لا ينطلق من الواقع بوضع بذرة النظرية في تربة الممارسة الحقيقية.

وكشفت قيادة الحوار القوى الرشيق في (حادثة خط الاستواء) عن الحضور المبهج للغة الدكتور محمد حسن عبدالله باقتصادها الحصيف وتأثيرها البليغ، كما كشفت عن هيمنة فكرة الجدل المركب على مستوى اللغة أيضا بين الضرورة الشعرية للتسكين وحكم القياس في المنصوبات من جانب، وبين الحقائق التاريخية والتوريات المعاصرة في المجازات التعبيرية من جانب آخر.

أراد ابن طفيل أن يجمع العقل والدين بتجربة مثالية في قالب واحد، وأراد الدكتور محمد حسن عبد الله أن يجمع – بالتجربة عينها – الدين والمجتمع. في نهاية (حى بن يقظان) اختار حى العزلة / المثال، ليرتقى بذاته فوق مستوى فهم العامة بعد أن فشل في التواصل معهم، وفي نهاية (حادثة خط الاستواء) اختار حى التجربة / الواقع ليحقق إنسانيته بإرادته المحررة، وتلك هى نقطة التماس – والافتراق – التى فعلت التقاء النصين وأنضجت دلالاته.

لقد اختزل حى ابن طفيل مراحل تطور النوع البشرى، واختزل حى الدكتور محمد حسن مراحل تطور الفرد "من الذات إلى الملكوت" أو من الإنسان إلى العالم / الإنسان الكبير.

لم يسد المذهب المثالى طويلا رغم عظمته وإرضائه للذات، فقد كان وسيطا بين الإيمان التقليدى بالله والعلمانية في الفكر الأميركى، كانت تسوية ومثل كل التسويات لم يرض أحدا، وفي واقعنا ننفر من الفلسفة، ونسخر – ظاهريا – من المثاليات، ونقنع – مؤقتا – بحسم الصراع بين الممكن والمحال، لكن الحال في الأدب يختلف، لأنه صورة حقيقية للحياة كما نتوق إليها، صورة متغيرة للحقيقة الثابتة، التى هى فكرة أخلاقية ونوع من أنواع الخير، ما دامت أحسن ما نؤمن به، كما قال وليام جيمس .

الهوامش :

❖ الورقاء: هى النفس الكلية والروح المنفوخ في الصور المسواة بعد كمال تسويتها، وهى أول موجود وجد عن سبب هو العقل الأول الذى وجد لا عن سبب غير العناية الإلهية والامتنان، سميت بالورقاء لحسن تنزلها من الحق ولطف هبوطها من حضائر قدسها إلى الأشباح المصورة.

- انظر: التعريفات، على بن محمد الجرجانى، تحقيق إبراهيم الإبيارى، دار الكتاب العربى، بيروت، ١٤٠٥ هـ، ص ٣٢٥.

- وخط الاستواء هو المكان الذى كانت تقع دونه إحدى جزر الهند المنعزلة التى تهيأت فيها – لاعتدال مناخها – ظروف نشأة حى بن يقظان من غير أب وأم، مثلما ذهب إلى ذلك ابن سينا حين رأى إمكان" انقطاع الأنواع وخراب عالم التكوين ثم عوده ثانيا لاقتضاءات فلكية وأوضاع غريبة تندر في الأحقاب بزعمه فتقتضى تخمير طينة مناسبة لمزاجه بحرارة مناسبة فيتم كونه إنسانا ثم يقيض له حيوان يخلق فيه إلهاما لتربيته والحنو عليه إلى أن يتم وجوده وفصاله"، مخالفا بذلك رأى الفارابى وفلاسفة الأندلس الذين ذهبوا إلى عدم إمكان "انقرض الأنواع واستحالة انقطاع المكونات وخصوصا في النوع الإنسانى وقالوا لو انقطعت أشخاصه لا ستحال وجودها بعد ذلك لتوقفه على هذه الصناعة" أى صناعة التوليد.

- انظر: مقدمة ابن خلدون، ط٥، دار القلم، بيروت، ١٩٨٤، ص ٤١٤.

(١) نشر دار قباء، القاهرة، ٢٠٠٠.

وفيها أن جالبة – البغى الجميلة – تقتحم – ذات ضحى مشرق – الجزيرة التى "أخذت في خط الطول وخط العرض مكان القلب، فتساوت فرص الخير وفرص الشر" ويعيش فيها حى بن يقظان وصديقاه أبسال وسلامان. تحاول إغواءه – دون جدوى – لمصلحة عشيقها الثائر فاتك، ثم يظهر الفلاسفة الثلاثة الذين كتبوا قصة حى، لمعرفة مصيره من بعدهم ومدى تأثير شخصياتهم واتجاهاتهم في تكوينه، يحاول فاتك استقطاب حى وعند رفضه يقوم بأسر الجميع وعمل محاكمة صورية يستفتى أثناءها ابن سينا في أمر أشجان أخت الملك الظالم، وأم حى – في الرواية الثانية التى تفسر مولده بمنحى طبيعى – تضطرب أعماق حى بمشاعر جديدة معذبة إزاء توبة أشجان مما حسبته ذنبا – حين تخلت عن وليدها خوفا عليه – وحيرة جالبة وقلق فاتك، فيرفض المصير الفلسفى الظالم ممن ألقى به في العزلة و"انغمر يناضل في الأسواق" ثم يقرر الرحيل إلى الشط الآخر، ليخوض الحياة ويتصوف – كما أراد الفلاسفة – لكن في حب الناس، في العلم والعمل، في الحب والحرب، حيث التصوف أن يكون "الوجه تجاه الناس، ومرايا القلب تجاه الله" ويكون "جهاد النفس بكف الشر وفعل الخير وليس العزلة والتعطيل".

(٢) أبو حسين بن عبد الله بن سينا (٣٧٠ – ٤٢٨ هـ) توفى بهمدان وقيل بأصبهان.

أبو بكر محمد بن طفيل (٥٠٦ – ٥٨١ هـ) الأندلس.

شهاب الدين يحى حبش السهروردى (المقتول سنة ٥٨٧ هـ) بحلب.

(٣) وتعكس هذه الأسطورة فكرة القلق إزاء الموت والبحث عن الخلود الذى ينتهى بتعديل تصور الإنسان للكون، وانتقاله من مرحلة الأنا إلى مرحلة الـ نحن.

انظر عرضا تحليليا مميزا للملحمة والأسطورة في: أساطير عابرة الحضارات "الأسطورة والتشكيل"، د. محمد حسن عبد الله، دار قباء القاهرة، ٢٠٠٠، ص ١٣٣ – ١٤٦.

عنه (٨) :

الدكتور محمد حسن عبد الله ونقد الرواية

د. وجيه يعقوب السيد

مفـتتح :

يعرف المقربون من الدكتور محمد حسن عبد الله أن النقد لديه ملكة وموهبة فطرية، فهو صاحب تأملات وآراء واعية فيما يدور حوله من أحداث اجتماعية وفكرية وسياسية، وكثيرا ما تعكس تعليقاته الظريفة رأيه النقدي العميق .

وتعكس كتابات الدكتور محمد حسن عبد الله النقدية والأدبية والفكرية شخصيته الأدبية متعددة الجوانب، فهو ناقد روائي، وباحث في التراث ووكاتب قصة قصيرة ورواية، وكاتب مقالة. وهذا التنوع في الاهتمامات يعكس – بوضوح – طبيعة ثقافته الموسوعية، والتي تعكس – بدورها – طبيعة مفكر، يسعى لإثبات فكرة أثيرة لديه مهما تعددت الطرق، ولا يضيره أن يصل إلى هدفه من آي جانب.

ولكي أكتب عن الدكتور محمد حسن عبد الله الناقد والأديب والمفكر، فإن هذا يقتضي أن أختار جانبا من جوانب شخصيته الأدبية لكي أوفيها حقها من البحث والدراسة فيه هذه المساحة المحدودة، وقد آثرت أن أتحدث عن الدكتور محمد حسن عبد الله الناقد الروائي وإسهاماته في مجال نقد الرواية .

وقد اخترت الحديث عن هذا الجانب بالذات لأهميته، فالنقد الروائي يشهد ازدهارا ملحوظا في هذه الأيام، كما أن الدكتور محمد حسن عبد الله أسهم بنصيب وافر في هذا المجال، فهو مجال تخصصه الدقيق، حيث حصل على الماجستير عن أطروحته "الريف في الرواية العربية"، ونال الدكتوراه عن أطروحته "الواقعية في الرواية العربية .

وتوالت بعد ذلك كتاباته الجادة، فأصدر "الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ"، و"قراءة إسلامية في قصص محمد عبد الحليم عبد الله" و"آفاق المعاصرة في الرواية العربية"، هذا بالإضافة إلى العديد من الدراسات النقدية المتناثرة في الصحف والدوريات العربية المختلفة .

والمتأمل في الكتابات النقدية التي قدمها الدكتور محمد حسن عبد الله يلاحظ الآتي :

أولا: أن هذه الدراسات تواكب العصر والفترة الزمنية التي كتبت فيها، فهو لا يتوقف عند منهج نقدي معين، ويخضع النص الإبداعي – مهما كانت طبيعته – لهذا المنهج، وهذا دليل على التطور والأخذ بمعارف العصر وعلومه. فحين كتب عن الواقعية في الرواية العربية، كان المنهج الواقعي في تلك الفترة يفرض نفسه على الواقع الأدبي بشدة، وكانت أكثر الدراسات التي تكتب عن الرواية في تلك الفترة تنطلق من مبادئ هذا المنهج. ولعل ذلك يرجع – كما يلاحظ د. صلاح فضل – إلى قدرة الواقعية الفذة "على التحول من المذهب إلى المنهج، فلم تعد مجرد مجموعة من المبادئ المقررة التي مهما بلغت من العمق الموضوعي لا مفر من أن تكون نسبية مرتبطة بظروفها الخاصة، ولابد أن يأتى اليوم الذي يتعين فيه أن تفسح الطريق لغيرها من المبادئ الجديدة، وإنما أصبحت منهجا حرا في الإبداع الفني والأدبي، لا يقيد من حريته التزامه الدائم بتجسيم الواقع".[1]

ويتضح ما أقوله من خلال المقدمة التي كتبها الدكتور محمد حسن عبد الله لكتابه "الواقعية في الرواية العربية"، حيث نجد أن ظروف العصر وطبيعة الأدب تفرضان عليه اختيار المنهج المناسب والملائم الذي يراعى طبيعة الإبداع، يقول في السطور الأولى من المقدمة :

"ما من شك في أن الواقعية كأسلوب فني في الرواية العربية تمثل أساسا راسخا لتميز أدبنا ونهضته في العصر الحديث، كما تمثل الموجة الغالبة والمستمرة لملامح هذا الأدب إلى اليوم، فمن حقها علينا أن نهتم بها، تأريخا ونقدا، لأن الكشف عن المسار، وتأصيل المفهوم، يؤدى إلى الوضوح ومن ثم الاستمرار على الطريق الصحيح"[2]

---

(١) د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، ط ٥، ١٩٩٥م، ص٦ .

(٢) د. محمد حسن عبد الله: الواقعية في ا لرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١م، ص٩ .

وحين كتب "آفاق المعاصرة في الرواية العربية" كانت عينه النقدية على عناصر التجديد والتشكيل الفني للرواية الحديثة، فالرواية المعاصرة أكثر تعقيدا من الروايات التقليدية، وهى تتذرع بوسائل فنية متنوعة لإبراز خصوصيتها، كما أن النقد الروائي المعاصر أكثر تحديدا، وأكثر رغبة في التحلي بالدقة والمنهجية الصارمة، لذلك يحرص الدكتور محمد حسن عبد الله على التوسل بالأدوات والإجراءات النقدية الحديثة – متجاوزا المرحلة الواقعية – مؤقتا – في سبيل مواكبة العصر فكريا وأدبيا – مع التأكيد – في الوقت ذاته – على شخصيته النقدية، فالمعاصرة تدل "على المعايشة الزمانية، وهى بهذا المعنى تصنع حدودا زمنية للروايات التي عرضنا لها، ولكنها تعنى صلة – بدرجة ما – بالروايات والمبادئ النقدية والمدارس الفنية، التي صنعت حدود آفاق المعاصرة على المدى البعيد – في الآداب الأخرى التي لا يزال يتطلع إليها كتاب الرواية عندنا، ويدخلون معها طرفا في علاقة، قد تكون علاقة محاكاة أو تقليد، وقد تكون علاقة رفض يبحث عن البديل ويجتهد في استخراجه، وقد تكون علاقة جدلية تستنبت من صدام فكرهم مع نوازعنا وضعا مستحدثا ينقدح بارتطام الأضداد"[٣]. وسوف أعرض لهذه الكتابات بالتفصيل لاستجلاء المنهج النقدي عند الدكتور محمد حسن عبد الله .

ثانيا: أنه بالرغم من تعدد المناهج النقدية، وحرص ناقدنا – كما أشرت – على الأخذ بكل جديد، فإنه حريص على تأكيد هويته وشخصيته الواضحة، التي تنطلق من رؤى واضحة ومحددة، ومن ثوابت نقدية لا تفريط فيها. فكتابه "الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ"، يعكس بوضوح إحساسه بضرورة ارتباط الأدب ببيئته، وأن القول بعالمية الأدب وإنسانيته لا يلغى خصوصيتنا ولا هويتنا، لذلك فإن كتابه هذا يعد من أهم الكتب التي تضع بذور نظرية للنقد الإسلامي أو النقد العربى كما لاحظ الباحثون "وستبقى هذه الدراسة أدبية نقدية في المحل الأول، إنه في سبيل الكشف عن الموقف الإسلامي أو ملامح النزعة الروحية في أدب نجيب محفوظ لم نلجأ للتجريد الفكري والمناقشة النظرية إلا في

(٣) د. محمد حسن عبد الله: آفاق المعاصرة في الرواية العربية، مكتبة وهبة، ط١، ١٩٩٦م، ص٤.

حالات قليلة، وظل المقياس الذي نحتكم إليه مقياسا أدبيا في صميمه، وعقيدياً بعد ذلك. فإذا ما وجهنا نقدا إلى عمل فني فإن النقد يرتكز أساسا على أصول الفن القصصي والانطباع المتذوق أكثر مما يعتمد على الإنصاف والصدق بمعناهما الخلقي – لا الفني"(٤)

إن نظرية النقد الإسلامي في جوهرها تستند إلى الدين، وبذلك فإن النقد الأخلاقي يكون داخلا فيها، ولكن على أساس دينى، وليس على أساس اجتماعي أو سياسي.

وعلى هذا فإن القراءة النقدية الإسلامية، التي أسهم فيها الدكتور محمد حسن عبد الله، لا تعد غريبة على مناهج النقد المختلفة بل إن الإسلام بتاريخه العريض وشموليته، يمكن أن يضيف إلى هذه القراءة ما يجعلها أشمل وأوعب من كثير من القراءات التي لا يزيد عمر بعضها على بضع سنوات، فالإسلام إذا يعطى هذه التجربة "الحق – أكثر من غيرها – أن تملك نظريتها الواضحة المميزة في مجال الفنون عامة، وفنون الأدب بصفة خاصة"(٥).

إن نظرية النقد الإسلامي لا تؤمن بفكرة الفصل بين الأدب والدين، وترى أن الدين قد يكون أكثر تأثيرا من بعض الظواهر الأخرى كالسياسة والأيديولوجيات المختلفة، فأثر الدين في إبداع الأديب لا يمكن طمسه أو إخفاؤه "لأنه من المحال أن يعايش الأديب المسلم مجتمعا إسلاميا، ويكتب منه وإليه، وأن يتثقف بالثقافة الإسلامية، ويتشكل بحضارة الإسلام ولغته وتراثه، ثم يهدر هذا كله تحت أى دافع سياسي أو فكري"(٦) .

وقد أكد صحة هذا الرأي المهم الذي طرحه الدكتور محمد حسن عبد الله قراءة الكثير من الأعمال الأدبية، التي تم تصنيفها على أساس أيديولوجي أو

---

(٤) د. محمد حسن عبد الله: الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، مكتبة مصر، ط٢، ١٩٧٨م، ص١٩.

(٥) د. محمد حسن عبد الله: قراءة إسلامية في قصص محمد عبد الحليم عبد الله، مكتبة مصر، ١٩٩٥م، ص٤ .

(٦) السابق: ص٧.

سياسي. فلم تخل أعمال نجيب محفوظ – على سبيل المثال – وهو من أكثر الأدباء اتهاما بالخروج على الفكر الديني – من روح المجتمع الإسلامي، والتعبير عن تفاصيل دقيقة لا توجد إلا في ثنايا هذا المجتمع "كان للقرآن وأسلوبه وموسيقاه العذبة أثر كبير في أسلوبي في الكتابة، وظهر ذلك بشكل واضح في "أحاديث الصباح والمساء" التي قال عنها الناقد الدكتور محمد حسن عبد الله: إن تلك القصص تسير على نفس المنهج الذي سارت عليه قصص القرآن، وأنه ظهر فيها تأثري البالغ بأسلوب القصص القرآني"[٧].

وسوف أتحدث عن هذا الجانب بالتفصيل، أثناء الحديث عن الكتابات النقدية الإسلامية عند الدكتور محمد حسن عبد الله .

وانطلاقا من إيمانه بضرورة مواءمة المنهج النقدي للإبداع الأدبي وانسجامه مع البيئة الاجتماعية والقومية، لا يتحمس الدكتور محمد حسن عبد الله لكل ما هو وافد، فإذا كان بعض النقاد عندنا ينبهرون بكل ما هو وافد، ويدعون لقطيعة تامة مع مناهجنا "التقليدية"، فإنه ينقب في هذا التراث – مؤمنا بجدواه – لكي يستخرج منه بذور نظرية نقدية عربية، نابعة من بيئتنا، وتنسجم مع طبيعة إبداعنا "لقد ميز صاحب "صنعة الرواية" بين القصص الدرامي، والقصص البانورامي، والقصص التصويري، والقصص المشهدى، وحدد أدوين موير (في بناء الرواية) وفرق بين الرواية الدرامية، ورواية الشخصية، والرواية التسجيلية، وميز فور ستر بين القصة والحبكة في الرواية، فالعنصر الأول يعنى بسرد الحوادث متسلسلة زمنيا، والآخر يسردها أيضا ولكن من زاوية الأسباب والعلل .

من المؤلم أن هذه التقسيمات لم تصنع إغراء خاصا لنا أن نعيد قراءة أدبنا الحكائي لنكتشف درجات الموافقة أو المخالفة أو التنويع أو الإضافة، وحين حدث تجديد في الشكل الروائي فإنه انطلق من اجتهادات المبدعين العرب، (نتذكر هنا محمود المسعدى في روايته الثانية: حدث أبو هريرة قال – ١٩٧٢م، وجمال

(٧) رجاء النقاش: نجيب محفوظ، صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ط١ ١٩٩٨م، ص٢٩٤.

الغيطانى في: الزيني بركات – ١٩٧٥م، أما جهود فاروق خور شيد في الكشف عن تراثية الرواية العربية: ما كتبه تحت عنوان فرعى "عصر التجميع"، وما أضافه للبعد الآخر الشعبي في "أضواء على السيرة الشعبية" ثم ما حدده في كتابه الثالث (بالاشتراك) بعنوان "فن السيرة الشعبية"، ورغم أنه خرج بمحاولته من التنقيب والتنظير إلى إعادة التشكيل الفني لسيرة "سيف بن ذي يزن" فإن هذه الجهود على إصرارها وترادفها ظلت بمعزل عن الاهتمام العام، ولم تصنع تيارا إبداعيا، كما لم تؤخذ – نقديا – مأخذ الدعوة إلى إعادة تقييم لمفهوم الرواية، ولمكانتها في أدبنا الحديث وفنونها الحديثة والمعاصرة"(٨).

وأحسب أن هذه المسألة – مسألة البحث عن شكل للرواية العربية – مسألة على قدر كبير من الأهمية، تستحق أن يتحاور من أجلها النقاد وأن يختلفوا وأن يتجادلوا من أجل الوصول إلى شكل فني مناسب للرواية العربية، وقد بذل جيل الستينيات جهدا كبيرا في هذا الجانب، وذلك من خلال استلهام التراث .

ثالثا: يلفت النظر في كتابات الدكتور محمد حسن عبد الله النقدية أيضا لغته الواضحة المحددة، وهذه الملاحظة تطرح قضية لغة النقد المعاصر، التي تجنح إلى الغموض وعدم الوضوح، وأحسب أنه إذا جاز للأديب أن يلجأ إلى الغموض والتخفي تحقيقا لغاية فنية ورمزية، فإن الناقد مهمته كشف هذا الغموض، وجلاء أسرار العمل الأدبي، بلغة واضحة ومحددة لتساعد القارئ على استيعاب النص .

والذي يقرأ كتابات كبار النقاد كالدكتور طه حسين ومحمد مندور وعبد القادر القط وعز الدين إسماعيل وإبراهيم عبد الرحمن وغيرهم، يلاحظ عمقها ووضوحها وسهولة لغتها، ولا شك – عندي – أن هذا راجع إلى سيطرتهم على الموضوع – لغة ومعنى وأسلوبا – وقد حدثني الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الحمن عن فلسفته في هذا وقال لى: إن الناقد يفسر الغموض ويشرح الصعب لوكان أسلوبه نفسه يحتاج إلى تفسير وشرح ؟ لذلك فأنا أؤمن بأن لغة الناقد يجب أن تكون شديدة الوضوح خالية من الاستعراض والغموض .

---

(٨) افاق المعاصرة فى الرواية العربية: ص٢٦، ٢٧ (مرجع سابق) .

وعلى ذلك فإن سهولة لغة النقد وبساطتها، تحمل في طياتها العمق والوعى النقدي والإبداعي، وليس العكس كما هو شائع لدى بعض الباحثين .

تراث نقدي عريق :

حين اتجه الدكتور محمد حسن عبد الله لدراسة الرواية سنة ١٩٦٦م تقريبا(٩)، كان يعلم أن كتابات نقدية كثيرة قد سبقته في مجال نقد الرواية ويدرك أن عليه – لكي يتبوأ مكانته بين نقاد الرواية – أن تكون له إضافاته المتميزة وإسهاماته الجادة في هذا المجال، فما الذي أضافه الدكتور محمد حسن عبد الله وما موقعه بين نقاد الرواية ؟

نعرف أن بدايات النقد الروائي – التي يمكن الاعتداد بها – صاحبت ظهور أول رواية مصرية أو تلتها بقليل، ومن المنطقي أن نتصور هذا النقد في صورته الأولى متخبطا، يتكئ على بعض المعايير الخاصة بنقد الشعر، ويعتمد على الذوق الشخصي والمزاج الخاص بالناقد، ويلجأ أحيانا إلى الموروث الحكائى الشعبي ليقيس النموذج الروائي إليه، وهكذا كانت بدايات النقد الروائي غامضة غير محددة المعالم، لكنها دفعت النقاد إلى الاهتمام بالرواية ودراستها دراسة علمية تراعى خصوصيتها وجنسها الأدبي .

وبدأ الاهتمام بنقد الرواية يتزايد، وكان الروائيون أنفسهم هم نقاد الرواية، فكتب عبد الحميد جودة السحار "بين الرواية والأقصوصة" وكتب يحيى حقي "فجر القصة المصرية" ودراسات أخرى، وكتب محمد حسين هيكل وسيد قطب ومحمود تيمور عن الرواية، ولاشك أن هذه الكتابات النقدية دفعت النقد الروائي للأمام، وأدرك النقاد أن الرواية عالم مختلف، يحتاج إلى آليات خاصة، وأن ناقد الرواية ينبغي أن يراعى خصوصية الرواية كجنس أدبي، وقد ظهرت في وقت مبكر مقولات نقدية هامة أثارها النقاد في ذلك الوقت: مثل الالتزام والأدب والمجتمع ورسالة الأدب والإيجابية والسلبية، وهى مصطلحات نقدية لها دلالاتها ومفاهيمها المعروفة .

---

(٩) انظر مجلة البيان، العدد ٢٥٤، أيار ١٩٨٧، عدد خاص عن الدكتور محمد حسن عبدالله، رابطة أدباء الكويت.

وفي أوائل الستينيات بدأت مناهج النقد الروائي الحديثة تعرف طريقها إلينا، فظهرت الواقعية الاشتراكية ثم مدرسة النقد الجديد، ثم المناهج التي انبثقت عن الشكلية كالبنيوية والأسلوبية وغيرها من المناهج النقدية، التي تقرأ الرواية على طريقتها. ومعظم النقاد لدينا قد انضووا تحت هذه المناهج النقدية الحديثة التي وفدت إلينا، وتحمس كل ناقد لمنهج نقدى بعينه، فنجد الدكتور محمد مندور – في البداية – يتبنى المناهج الجمالية، التي تركز اهتمامها على التحليل الفني للعمل الأدبي، ثم يتحمس للواقعية الاشتراكية في أخريات حياته، ويتبنى الدكتور عبد المحسن طه بدر الواقعية الاشتراكية ن ويظهر ذلك بوضوح في كتابيه: "الروائي والأرض" و"الرؤية والأداة في أدب نجيب محفوظ"، ويعيش هذا المنهج فترة غير قصيرة، ارتبط خلالها بالمتغيرات السياسية والاقتصادية التي تشهدها البلاد، ومن أبرز نقاده محمود أمين العالم وإبراهيم المصري وعبد العظيم أنيس .

وتظهر المناهج البنيوية والأسلوبية، وتطبق على نطاق واسع في مجال نقد القصة، ويتحمس لها عدد كبير من النقاد، حتى غدت أكثر المناهج النقدية شيوعا في مصر والعالم العربي، وكان لهذا الانتشار أسباب كثيرة منها: ما تتسم به هذه المناهج من روح علمية وموضوعية قادرة على تجنب الأحكام الذاتية، وكذلك قدرة هذه المناهج على الكشف عن جوهر العملية الإبداعية ذاتها، بدلا من الحديث عن أشياء مستقاة من خارج النص، تاريخية وسياسية واجتماعية ونفسية .

والقارئ لكتابات الدكتور محمد حسن عبد الله يلاحظ أنها لا تتقيد بمذهب أدبي معين، فأنت لا تستطيع أن تصنفه كناقد واقعي أو إسلامي أو بنيوي، وإن كانت كتاباته تعكس معرفة واعية بتلك المناهج النقدية، وأحسب أن ذلك راجع إلى رؤيته النقدية التي ترى أن التقيد بمنهج نقدي بعينه يعد تضييقا على القراءة النقدية، وأن الرؤية التكاملية التي تقوم على الانتقاء الواعي من المناهج النقدية المختلفة، هي أفضل ما يقدمه الناقد للعمل الأدبي، ولذلك فإن الدكتور محمد حسن عبد الله لا يلزم نفسه بإطار مرجعي معين، إنما يترك مساحة من الحرية التي قد تقتضيها طبيعة النصوص التي يتعرض لها، وبذلك يثبت سعة أفقه النقدي، فهو لا يسير خلف مقولة نقدية، ثم يحاول أن يلتمس لها وجودا أو تبريرا في تلك

النصوص كما يفعل نقاد آخرون. ولا أظن أن هذا الإجراء الانتقائي يتنافي مع المنهج العلمي، طالما كان الناقد مدركا وواعيا لما يقوم به .

ولكي نتعرف على إسهامات الدكتور محمد حسن عبد الله في مجال نقد الرواية، سنتوقف أمام بعض كتبه المهمة، وبعض القضايا الأدبية التي أثارها، خلال عمره النقدي، وهذه الكتب هي: "الواقعية في الرواية العربية" و "الريف في الرواية العربية"، وهذا الكتابان يمثلان مرحلة نقدية مبكرة لدى الناقد، ويعكسان اهتماما ملحوظا بالواقع وتأثيره في الأدب، وبالرواية العربية – لا في مصر وحدها – ولكن في معظم الأقطار العربية، ويتضح هذا بجلاء في كتابه الثاني "الريف في الرواية العربية".

ومن القضايا النقدية المهمة التي أثارها الدكتور محمد حسن عبد الله – وهى مثيرة للجدل، وستظل مثيرة للجدل – قضية القراءة النقدية الإسلامية للأدب، على غرار قراءة ت.س. إليوت الدينية للأدب، وقد تعرض لهذه القضية في كتابيه: "الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ" و "قراءة إسلامية في قصص محمد عبد الحليم عبد الله"، وأشير في هذا الصدد إلى أن الدكتور محمد حسن عبد الله ليس هو أول من كتب عن هذه القضية، فقد أشار إليها سيد قطب والدكتور عبد الرحمن رأفت الباشا ومحمد قطب والدكتور نجيب الكيلانى، لكن كتابته الأدبية المتخصصة والمتعمقة حول هذه القضية، جعلت لها حضورا قويا ومؤثرا، فلا يستطيع الباحث أو الدارس لقضية النقد الإسلامي أن يستغني عن هذين الكتابين المهمين.

أما القضية الأخيرة، وهى جديرة بالبحث والدراسة، فهي قضية البحث عن شكل فني للرواية العربية. وذلك من خلال دراسة تجارب الأدباء والمبدعين الذين يحاولون التأصيل لهذا الشكل الفني، الذي يقوم على استلهام التراث .

أولا: الواقعية والريف في الرواية العربية :

لا نريد أن نتوقف طويلا أمام الواقعية العربية والواقعية الاشتراكية، لأن ذلك ليس من هدف البحث، كما أن المكتبة العربية بها العديد من الكتب المترجمة

والمؤلفة التي تتناول هذا الموضوع[١٠]، ولكن يكفي أن نلقى الضوء على إسهامات الدكتور محمد حسن عبد الله في هذا الجانب في دراسته عن "الواقعية في الرواية العربية". وقد صدر الدكتور محمد حسن عبد الله دراسته بقوله: إنها "دراسة في أصول المذهب الواقعي وأثره في فن الرواية العربية الحديثة من خلال الرصد والتحليل لجهود: الما زنى، زكى مخلوف، شوقي، الحكيم، حافظ إبراهيم، طه حسنى، عادل كامل، السحار، الشرقاوى، الجارم، العقاد، بالكثير، عيسى عبيد، العريان، أبو حديد، المويلحى، لطفي جمعة، هيكل، تيمور، طاهر لاشين، نجيب محفوظ، يحيى حقي، يوسف السباعي"[١١].

وواضح من هذا التصوير، أن الدراسة تنقسم إلى جزء نظري تقليدي، يتناول المنهج ومكوناته الفلسفية والعلمية والاجتماعية في أوربا، وكذلك في مصر – وجزء تطبيقي يتناول فيه شريحة كبيرة من الأدباء المصريين، ويرصد تأثير المذهب الواقعي في أدبهم، ويبين أهم الاختلافات التي ميزت الواقعية عند هؤلاء الأدباء. ويصل الناقد إلى قناعة بأن الواقعية الأوربية لم تمسخ الأدباء الواقعيين في مصر ولم تلغ شخصياتهم الأدبية، بل إنهم – على العكس من ذلك – اتخذوا من الواقعية إطارا لتجاربهم الذاتية، ولم يلتزموا بكل مقولاتها "بعد هذه الرحلة مع الرواية العربية في منحاها الواقعي، يمكن أن نؤكد على ملامح واتجاهات بعينها، ميزت هذه الواقعية العربية عن الواقعية المذهبية الأوربية، بما يتجاوز كثيرا تصوير العلاقة في حدود ما يكون بين الأصل والصورة، أو بين الأب والابن من ملامح واضحة لا تخطئها النظرة العابرة. إن الواقعية العربية استن تبت في أرضها، وقد أكد أصالتها وذاتيتها استهد أفها لتأثيرات شتى من آداب مختلفة يصعب اكتشاف أوجه شبه بينها، أو تحديد آثارها في هذه الواقعية العربية"[١٢].

---

(١٠) من هذه الدراسات ما كتبه الدكتور محمد مندور والدكتور صلاح فضل ومحمود أمين العالم وروجيه جاردي "واقعية بلا ضفاف"، فضلا عن كتاب الدكتور محمد حسن عبد الله الذي تتناوله الدراسة .

(١١) الواقعية في الرواية العربية، ص٣ .

(١٢) السابق: ص٥٦٠.

ويضيف الدكتور محمد حسن عبد الله قائلا :

"قد تختلف الآراء والاستنتاجات حول قيمة تأثير كل أدب من هذه الآداب العالمية الثلاثة، ووجهة هذا التأثير. ولكن الانطباع الذي يترسب في النفس بعد قراءة آثار هذه المدرسة الحديثة أنها ظلت مدرسة مصرية الملامح، أصيلة في التعبير عن حركة المجتمع وحركة الفن القصصي معا، بإيثارها للشخصيات المصرية الصميمة، وتعبيرها عن مشكلات مجتمعها، وإبرازها لملامح هذا المجتمع وسماته، في شكل فني بسيط يناسب فنا ما يزال في طور التجريب والتكوين"(١٣).

وتعد دراسة الدكتور محمد حسن عبد الله هذه، من الدراسات المهمة التي تؤرخ للواقعية في الأدب المصري، وتأثير الواقعية الأوربية على الرواية المصرية من حيث المضمون الفكري والشكل الفني، وفيها جهد واضح، وتتبع دقيق لبدايات الواقعية في مصر، وذلك من خلال الدعوة إلى تجديد الفكر وحرية المرأة وتصوير البيئة العامة .

وقد سبق الحركة الواقعية بعض الأعمال الأدبية التي بشرت بظهور الواقعية وتغلغلها في الواقع الأدبي فيما بعد، ومن هذه الأعمال: حديث عيسى بن هشام للمويلحى وكتابات المنفلوطى – رغم إسرافها في الناحية الرومانسية – والعقاد والمازنى، حتى تلك الروايات التاريخية التي كانت أحداثها تدور في زمن بعيد، كانت لا تخلو من بعض الإشارات الواقعية، فقد كانت عين الأديب على الواقع وهو يعالج أحداثا تاريخية "ويعتبر محمد فريد أبو حديد" بإصداره رواية "ابنة المملوك سنة ١٩٢٦م صاحب أول خطوة نحو رواية تاريخية قومية برغم التخلف الفني الملحوظ، وهى تحاول أن تعالج بعض المشكلات التي عاصرت صدور الرواية من خلال الموضوع التاريخي، مثل استبداد الحاكم، وفرقة المحكومين، وقد غمزت الأسرة الحاكمة في وفاء جدها الكبير، وأنصفت النضال الشعبي، وأبرزت دوره في تولية محمد علي. ولعل الكاتب كان يروم تذكير "فؤاد" الذي دأب – في فترة ظهور الرواية – على التنكر للزعماء الوطنيين"(١٤).

---

(١٣) السابق: ص٥٦٤ .

(١٤) السابق: ص١٩٩.

ولاشك أن هذه الكتابات – رغم ابتعادها عن المفهوم الواقعي بمعناه الدقيق – قد مهدت للحركة الواقعية الأولى التي حاول رواد المدرسة الحديثة: أحمد خيري سعيد ومحمد تيمور ومحمود تيمور ويحيى حقي وعيسى عبيد وشحاته عبيد أن يضعوا بذورها في الأدب المصري الحديث.(١٥) وذلك من خلال مناقشة الكثير من القضايا المهمة التي تتعلق بطبيعة الإبداع الروائي وبالتعبير الواقعي، ومن أهمها: لغة الرواية في السرد والحوار، وكانت حصيلة هذه المعركة: أ، الواقعية لا تكون في اللغة، بل تكون في تصوير المشاعر والأحداث، أما أن تحل العامية محل الفصحى إيهاما بالواقعية، فهذا ما لم تتفق عليه آراء النقاد، فالكثير من الأدباء رفضوا الكتابة بالعامية، انطلاقا من حرصهم على اللغة العربية باعتبارها اللغة القومية، وحرصا على التواصل بين الأدب المصري والأدب العربي، لأن الفصحى وحدها هي التي تضمن هذا التواصل، ومن هؤلاء الأدباء: عيسى عبيد وشحاته عبيد ومحمد تيمور، وكذلك محمود تيمور، على الرغم من أنه قبل التعبير بالعامية بصورة أولية "باعتبارها أداة للحوار، ولكنه – بعد ذلك – اتخذ الموقف المضاد في نهاية الأمر، بل وتجشم عبء إعادة كتابة أجزاء من أعماله المبكرة بالفصحى(...) ولهذا فقد وصل إلى أن اللغة المكتوبة طالما هي العربية الفصحى، فيجب أن نكتب القصة كلها، سواء الأجزاء الوصفية أو الحوار بهذه اللغة"(١٦).

ويربط الدكتور محمد حسن عبد الله ربطا مباشرا بين هذه القضية: قضية الفصحى والعامية في السرد القصصي والحوار، وبين بزوغ الواقعية على أيدي رواد المدرسة الحديثة، إذ لم تكن مطروحة بمثل هذه القوة قبل ذلك. وهذا دليل على الحركة الواقعية في وقت مبكر .

ويتحدث الدكتور محمد حسن عبد الله عن الواقعية التسجيلية والواقعية التحليلية، وقد تمثلت الأولى في كتابات السحار والحكيم وطه حسين والشرقاوى، أما

---

(١٥) تكونت هذه المدرسة من محمد تيمور ومحمد رشيد وزكي طليمات وحسين فوزي وإبراهيم المصري وأحمد خيري سعيد ومحمود طاهر لاشين، وأصدرت مجلة "الفجر" التي تعنى بالقصة القصيرة والرواية واستمرت لمدة عامين، انظر: ب.م. كربر شويك: الإبداع القصصي عند يوسف إدريس، ت: رفعت سلام، دار شهدي، ١٩٨٧م، ص٣٧.

(١٦) السابق: ص٢٧.

الثانية فتمثلت في روايات عادل كامل ويحيى حقي ومحمود تيمور ونجيب محفوظ، ومهما يكن من أخلا تف حول تصنيف تلك الروايات، فإن الواقعية التسجيلية والواقعية التحليلية تمثلان مرحلة ازدهار ونضج بالنسبة للمذهب الواقعي، وقد فرق الكاتب بينهما بشكل واضح فالرواية التسجيلية هي: "التي تتخذ من رصد الظواهر والظاهر في جانبهما الحسي مجالا لها، ولا يعنى ذلك بالضرورة أنها تتجاهل الجوانب النفسية ولكنها تعطيها مرتبة ثانية أو ثالثة، وإذا اتجهت إليها فإنه تجعل السبيل إلى إدراكها هو الحركة الحسية والمظهر الخارجي"(١٧).

أما التحليل فيمكن القول بأنه "قد اكتسب بعدا جديدا، ولم يعد وقفا على ذلك الأسلوب الذي يهتم بالكشف عن الانحرافات الفردية بصورة ساذجة، كأن يصور طفولة محرومة، ويظهر أثر ذلك على علاقاتها الاجتماعية فيما بعد، (...) وإذا فقد اهتم هذا الجيل المتأخر بالتحليل الفردى أيضا، وأضاف إليه التحليل الاجتماعي، الذي يتجه إلى الكشف عن مواطن الانحراف في النظام الاجتماعي، ويحاول أن يكشف أسبابها، أو يشير إليها، وبتعبير آخر: صار الفرد يوضع في إطار من الجماعة، تؤثر فيه، وتدفعه، وتشكله، وتنصره أو تحطمه. ويمكن تعليل هذه النزعة الجديدة في التحليل بازدياد الوعي الاجتماعي عند الكتاب، لم يعد الأديب ينظر إلى الناس على أنهم أفراد أو أنهم يمثلون ظواهر مشتتة. وإنما صار ينظر إليهم على أنهم أفراد في جماعة، وأن العطاء متبادل بين الفرد والجماعة"(١٨).

وكذلك فإن النزعة التحليلية في الرواية كانت ثمرة من ثمار تقدم العلوم الإنسانية وظهور المدارس المختلفة في التحليل النفسي .

ويعد كتاب "الريف في الرواية العربية" من الكتب المهمة في مجال نقد الرواية لأستاذنا الدكتور محمد حسن عبد الله، وتكمن هذه الأهمية في الآتي :

أنه يرصد في الريف في الرواية العربية، البيئة العربية على امتدادها من المحيط إلى الخليج، وهذه خطوة مهمة على طريق الوحدة العربية الحقيقية، فأنا على يقين أن الدراسة الفكرية والثقافية لمجتمعنا العربي، هي الخطوة الأولى

(١٧) الواقعية في الرواية العربية: ص ٢٩٨.
(١٨) السابق: ص٣٨٤.

والأساسية لتقريب الشعوب العربية، كما أنها كفيلة بكشف الموروث الثقافي والفكري المشترك بين الشعوب العربية المختلفة. وأعتقد أن انكفاء النقاد على ذواتهم وبيئاتهم قد أضر بالتقارب الثقافي بين الشعوب العربية "وقد جرى عرف الدارسين في الأدب القصصي، بصفة خاصة، على تفضيل دراسته حسب مقتضيات المكان، والأخذ بالمنهج الإقليمي، فهناك القصة السورية والقصة التونسية، وفن القصة القصيرة في مصر، وهكذا. لهذا ما يبرره دائما علميا: حيث تنعكس طبائع الإقليم بوضوح في الفن القصصي بنوعيه: الرواية والقصة القصيرة (...) وعمليا (اضطراريا إن صح القول) في صعوبة انتشار الكتاب العربي خارج حدود إقليمه، حتى مع وجود المعارض الشاملة، خضوعا لمشكلات الرقابة، وفروق أسعار العملة، وضآلة التوزيع مما يحمل أعباء على نفقات التسويق. ومع إدراكي لكل هذا فقد فضلت أن أكتب عن الرواية العربية بالمعنى الحقيقي، وليس المجازى، وأن أواجه صعوبات الحصول على المصادر، ثم اكتشاف المنهج المناسب لظاهرة الامتداد زمانا ومكانا، عظيمة التنوع مختلفة الأساليب والأهداف، وذلك لأحقق غاية أدبية قومية، بالتكامل البحثي في الظاهرة الواحدة، التي تقدم برهانا مستمرا على وحدة الثقافة، والتصورات، والوسائل والغايات العربية"(١٩) .

يتسم منهج الكتاب بعدم التقيد بالمناهج النقدية الغربية، إذ يحاول الناقد أن يكون النقد موائما لطبيعة التجربة الإبداعية العربية، وهذه إضافة – بلا شك – أو محاولة – على الأقل – لإثارة قضية التبعية للآخر، حتى وإن كانت هذه التبعية مدمرة لآدابنا وخصوصيتنا، فلا يجب أن تظل المعايير الفنية والجمالية الغربية هى التي تحكم نظرتنا غلى العمل الأدبي "إن التخلص من أحكام جاهزة يمدنا بها تاريخ الأدب الروائي في أوربا، مقرونة بالنماذج العظيمة التي أبدعت هناك، هذا التخلص خطوة أولى واجبة في الموقف النقدي للباحث العربي، حتى مع التسليم (وهو مجرد افتراض عام قد لا يصدق دائما أو غالبا) بأن كتاب الرواية عندنا قد ساروا في ركاب أدباء أوروبا، أو تأثروا بأحكام الدارسين هناك، والقليل

---

(١٩) الريف في الرواية العربية: ص٨

الذي يمكن أن يثار، أو قد أثير حول "تس" و "زينب" أو عن فونتمارا بأرض الشرقاوى، يبقى في حجم الحالات الفردية التي لا تكون ظاهرة"[٢٠].

ولا نحتاج أن نقول إن الكتاب دراسة وافية وشاملة لموضوع مهم، هو موضوع الريف في الرواية العربية، فقد جمع الكاتب مادة غزيرة جدا، ودرسها دراسة فنية واجتماعية ممتعة، حيث يعكس "الريف" الكثير من الأوضاع الاجتماعية والمتغيرات السياسية والثقافية، كما يعكس الريف باعتباره "المكان الروائي" التكنيك الذي يتبعه الكاتب في تصوير الواقع، وهل هو مجرد خلفية للأحداث للتمييز بين الريف كبيئة وغيره من البيئات، أو أنه يقوم بوظائف أخرى: تفسيرية ورمزية وتجسيدية.

فالمكان يعد من العناصر المهمة في الرواية، حيث يعطى وجوده للقارئ إيهاما بالوقاع الحقيقي، وبذلك تتجسد الأفكار والمشاعر في صورة حسية ملموسة، كما يمثل المكان الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية .

إن المكان الروائي هو الصورة المتخيلة التي يرسمها الروائي للمكان الطبيعي، وهو يخضع لطبيعة إحساس الروائي بالمكان، وتصوره لما هو كائن وما ينبغي أن يكون، فالصورة التي رسمها الأدب الاشتراكي للبيئة ليست هي الصورة الصادقة لها، لكنها رؤية أو تصور لما يجب أن تكون عليه، بل إن الأدب الواقعي نفسه – الذي اتهم بعض رواده بمحاكاة الواقع والنقل الحرفي عنه – لم ينقل لنا أكثر من تصور الأديب وإحساسه بالواقع، فالقاهرة التي رسم نجيب محفوظ ملامحها وتفنن في رسم معالمها وحواريها وأزقتها ليست هي القاهرة ذاتها، التي يمكن أن يراها الناس والأحياء غير ذلك، وذلك "لأن مكان الرواية ليس المكان الطبيعي. فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة"[٢١]. ومن هنا تكمن أهمية هذه الدراسة التي ينصب اهتمامها على دراسة المكان في الرواية العربية من خلال الريف .

---

(٢٠) السابق: ص٧.

(٢١) د. سيرا قاسم: بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، ص ٧٤ .

ثانيا: النقد الإسلامي :

لم يخل النقد العربي القديم من التأثر بالإسلام ومعطياته الفكرية تأثرا كبيرا، وتجلى هذا التأثر في الشواهد والأمثلة والأحكام والقواعد المستنبطة من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف(*). وفي العصر الحديث بدأ النقد العربي يتأثر بمدارس النقد الغربي بشكل ملحوظ، لدرجة جعلت كثيرا من النقاد الكبار الغيورين على الثقافة العربية يحذرون من الاستمرار في هذا الاتجاه، لأن ذلك معناه ببساطة أن نعيش عالة على إنتاج الآخرين وأن نلغي شخصياتنا، فنستحسن ما يستحسنون ونستقبح ما يستقبحون، ومن ثم ظهرت الدعوة في منتصف القرن العشرين – تقريبا – إلى وجود أدب إسلامي ونقد إسلامي "فالحضارة العربية تحتاج إلى أن تفهم من داخلها، ومن خلال مصطلحاتها وتعبيراتها الخاصة، ومن خلال رؤاها التي تكشف العالم المحيط بها"(٢٢) .

والنقد الإسلامي يرمى إلى دراسة الأدب من خلال التصور الإسلامي والرؤية الإسلامية، وهو ليس بدعا في هذا الباب، فهناك العديد من التجارب النقدية في المجتمع الغربي نفسه، التي تنادى بضرورة دراسة الأدب في ضوء المعايير الدينية والأخلاقية. ولعل الشاعر والناقد الإنجليزي البارز ت.س.إليوت، أبرز من نادى بذلك في كتاباته النقدية، إذ يقول: "إن ما يعينني هنا ليس الأدب الديني، بل تطبيق ديننا على نقد أي أدب"(٢٣).

إن نظرية النقد الإسلامي في جوهرها تستند إلى الدين، وبذلك فإن النقد الأخلاقي يكون داخلا فيها، ولكن على أساس ديني، وليس على أساس اجتماعي أو سياسي. فالدافعة للعمل وللسلوك دافعيه خلقية إسلامية، ترى أن الضمير والخالق جل شأنه هو الذي يحاسب الإنسان ويثيبه ويعاقبه، وهو الجهة الوحيدة التي تمدد وصف العمل بالخيرية أو غير ذلك .

(*) يمكن الرجوع إلى دراسة الدكتور محمد زغلول سلام: أثر القرآن فى تطور النقد العربي .

(٢٢) د. عبد الحميد إبراهيم: الوسطية العربية مذهب وتطبيق، دار المعارف، ط٣، ١٩٩٠م، ص ١، ص٩.

(٢٣) ت.س. إليوت: (الدين والأدب) من كتاب خمسة مداخل إلى النقد الأدبي" تصنيف: ويلبرس سكوت، ت: د. عناد غزوان وآخر، دار الشئون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦م، ص٤٨ .

إن أثر الدين في العمل الأدبي أثر واضح، مهما حاول الكاتب إخفاءه أو التمويه به، وقد لا يظهر الدين بشكل فج مباشر، ولكنه يظهر على أية حال في صور عديدة كالأسلوب، أو تضمين الشواهد والحكم والأمثال والمأثورات أو وصف نماذج بشرية على الصورة التي تكون عليها في المجتمع الإسلامي، كوصف مشاعر المذنب أو التائب، الخ. والنقد الإسلامي – من ثم – يحاول أن يتعرف على مدى تمثل الأديب الذي نشأ في بيئة إسلامية لهذه البيئة وهذه الصورة، لأن الكتابة "التي لا يستطيع القارئ أن يحدد زمانها وبيئتها، ولا يهتدي إلى عقيدة مؤلفها وفكره، والقيم والمثل التي يحبها وينتصر لها، ولا يشعر فيها بمرارة ألم وحزن، وحلاوة إعجاب ورضا، كتابة مصطنعة لا تؤثر في النفس ولا تصلح للبقاء"(٢٤).

إن النقد الإسلامي منهج ينطلق من مبادئ نقدية راسخة، ويحاول أن يقدم قراءة للنص الأدبي من منظور إسلامي، والأسباب التي تؤيده في هذا السبيل أكثر من الأسباب التي تؤيد غيره من المناهج الأخرى. فعلى الرغم من عدم ملاءمة كثير من هذه المناهج لدراسة الأدب العربي، فإننا نجد كثيرا من النقاد يتحمسون لها، وذلك بسبب انبهارهم بمقولات النقد الغربي بعد أن "توثقت عقيدتهم بها إلى درجة تسليمهم بأنها كلية مطلقة، ثم بعد ذلك عملوا على إنجاز تطبيقاتها في حقل الأدب العربي، وبرغم أن واقع اللغة العربية قد استعصى عليهم في كثير من مواطنهم، لكنهم أصروا على أن يلووا أعناق النص العربي في سبيل إنجاز تطبيق مباشر لهذه الأقاويل"(٢٥).

إن اقتفاء آثار المناهج الغربية، وعدم إخضاعها للتمحيص الذي أخضع الناقد العربي القديم المناهج الأجنبية له، أوقع النقد العربي المعاصر في أزمة بلا شك، حيث طبقت المقولات الأجنبية بدون تحفظات، مما تسبب في غياب الصوت العربي الإسلامي الأصيل عن الساحة النقدية. إن عملية الترجمة والنقل، كان من المفروض أن تخضع لحظة مدروسة ومنظمة، بحيث لا يحدث مثل هذا الزخم،

(٢٤) أبو الحسن الندوى: نظرات في الأدب، دار القلم، ط١، ١٩٨٨م، ص٦٥.

(٢٥) د. عبد السلام المسدي: جريدة المسلمون، العدد (٥٧٠)، ٥ يناير، ١٩٩٦م .

غير أن الواقع يثبت أن "هذا التطبيق لم يخضع لحظة مدروسة، أو مقاييس ثابتة – وبعبارة أخرى لم يكن مسبوقا ولا مصحوبا بأي نوع من التنظيم، أو التعرف الشامل على ملاءمة النظرية المطبقة على المادة التي تطبق عليها"(٢٦).

وعلى هذا فإن بزوغ مصطلح "النقد الإسلامي" في هذا لتوقيت، يعد من الأمور المهمة في تاريخ النقد العربي المعاصر، حيث تعتدل كفة الميزان، ويصبح لدينا منهج نقدي عربي له جذوره الإسلامية، جنبا إلى جنب مع المناهج النقدية الأخرى، وتصبح لنا إسهاماتنا النسبية في تطور النقد العربي والعالمي .

لقد أسهم الدكتور محمد حسن عبد الله بكتابيه المهمين "الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ" و"قراءة إسلامية في قصص محمد عبد الحليم عبد الله" في تأصيل نظرية النقد الإسلامي، وترجع أهمية هذين الكتابين – بالذات – إلى احتوائهما على آراء نظرية مهمة، وتعاملهما مع النص الأدبي بروح الناقد الفنان، الذي يدرك طبيعة التجربة الأدبية، حيث "ينبغي أن يبقى الأدب الإسلامي "أدبا" قبل كل شئ، أي عملا فنيا ينهض على أسسه الجمالية، ثم إسلاميا بعد ذلك، وإذا فقد الأدب شرط الجمالية لم يبق لهذه الإسلامية من مكان"(٢٧).

كان الدكتور محمد حسن عبد الله يدرك بحسه النقدي والفنى أن الحكم على عمل أدبي ما بأنه يخالف التصور الإسلامي أو يوافقه أمر في غاية الخطورة، لما يمكن أن يترتب عليه من نتائج، ولذلك فقد دعا إلى تأويل العمل الأدبي وما يمكن أن ينطوي عليه من رموز، وقد تحقق ذلك عنده بشكل ملحوظ في تحليله لرواية "أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ، فكشف عن رموز ودلالات الكثير من أحداث الرواية، على عكس ما وقع فيه كثير من النقاد الإسلاميين "فموت الجبلاوى أيام عرفة يحكى تصوره على الاستغناء عنه في زمن التكنولوجيا والتقدم العلمي ...، فهو يصور فلسفة ترى أنه لا حاجة إلى الأديان ولا إلى الله"(٢٨).

---

(٢٦) د. محمود الربيعي: مقالات نقدية، مكتبة الشباب، ١٩٧٨م، ص٥٤.
(٢٧) قراءة إسلامية في قصص محمد عبد الحليم عبد الله: ص١٣.
(٢٨) د. صلاح الدين سلطان: أولاد حارتنا قراءة نقدية "مركز الإعلام العربي"، ط٢، ١٩٩٥م، ص٥١.

ولا يخفي ما في هذا الحكم من خطورة، حيث يعتمد على الأخذ بالظاهر وقراءة العمل الأدبي قراءة أحادية، تغلق الطريق أمام التأويل والتفسير، كما أن الناقد يعتقد أن ما يصدر على لسان الشخصية الروائية، إنما يعبر عن المؤلف، رغم أن الشخصية الروائية – كما نعلم – لا تمثل المؤلف، بل هي مجرد وسيلة فنية يؤدى الروائي من خلالها رسالتها الأدبية "إن المشكلة في "أولاد حارتنا" مشكلة فنية في الأساس، وإنه إذا ما توصلنا إلى فهم مشترك للقضايا الفنية التي داعبها الالتباس والقلق، سنجد أن "أولاد حارتنا" دفاع حار عن القيم الدينية السامية، وملحمة بطولة لنبي الإسلام، وما رسخ فيا لضمير الإسلامي من معان تجاوزت قدرات عصره، وما تبع عصره من عصور"(٢٩).

ويرى الدكتور محمد حسن عبد الله "أن القرآن الكريم هو المصدر الأساسي لهذه الرواية – وإن لم يكن المصدر الوحيد – ووجهة النظر القرآنية هي محل الرعاية فيها، عبر المسافة الزمنية الشاسعة بين أدهم وقاسم ".

"ومن الطبيعي جداً، ولهذه الأسباب العديدة ، أن يسعى نجيب محفوظ إلى القرآن، وأن يجعله المصدر الأساسي لإمداده بالشخصيات والمواقف والأحداث التي تصور رحلة الضمير الإنساني في البحث عن منبعه وفي البحث عن العدالة، وهذا مؤكد حين يتجه إلى قاسم الذي حمل الدعوة إلى الجرابيع، فصاروا به صناع حضارة وتقدم، وبنفس القوة اتجه إلى جبل ورفاعة من قبل، وهذا التسلسل قرآني بحت، وليس لقاسم ذكر فيما بين يدي الناس الآن من كتب غير القرآن، وسنرى – وإن رأى قوم غير ذلك – أن صفات جبل ورفاعة قد استمدت من القرآن أيضا، ليس في المعاني العامة وهى أمر مشترك إلى حد كبير، بل في الصياغة أصلا، وهذه الصياغة المميزة هي خاصية قرآنية لا يشاركه فيها كتاب آخر"(٣٠).

وهكذا نجد أن الناقد لا يقف موقف المدافع عن رواية أولاد حارتنا فحسب، التي تعرضت – وما زالت تتعرض – لهجوم كبير، ولكنه يرى أنها منسجمة تماما

---

(٢٩) الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ: ص٢٩٥.
(٣٠) السابق: ص٢٩٧، ص٢٩٩.

مع التصور الإسلامي ونابعة عن رؤية إسلامية شاملة، وهى بذلك دعوة إلى الإسلام وليست دعوة ضده – كما يرى بعض النقاد – وبدلا من القراءة الجزئية المبتسرة، يدعو الناقد إلى القراءة الكلية، فقد يضطر المؤلف لاتخاذ موقف سلبى من الدين على لسان شخصية من شخصياته، لا لأنه يقف موقفا سلبيا من الدين، ولكن لكى يبرز حقيقة من الحقائق الموجودة في المجتمع. ففي رواية "خان الخليلي" يدور حوار عن هتلر والإسلام، ويبدو – في التفسير السطحي – أن الدين ذو أثر سلبي في حياة الناس، إذ تقبل الناس فكرة غزو هتلر للعالم وهمجيته ونازيتي المعروفة، بعدما أشيع عن اعتناقه للإسلام، فتوهموا أن هتلر هو الذي سيعيد للإسلام مجده الأول وينشئ أمة إسلامية تسود العالم شرقه وغربة. وإذا كان الحوار عن هتلر والإسلام على هذا النحو قد يعنى إدانة التفكير الديني وعدم وضوح رؤيته بشكل حاسم، فإنه يعنى على المستوى الروائي والفنى شيئا آخر، فربما أراد المؤلف "أن يكشف أمامنا صفحة من التفكير العام، والموقف اليائس والأمل للأمة الإسلامية ممتزجة بأضاليل الدعاية التي برعت فيها ألمانيا الهتلرية براعة مشهورد، دون أن يرمى من وراء ذلك إلى معنى إسلامي، يبغى إبرازه أو تسليط الضوء عليه"[٣١].

فلكي يكون الحكم عميقا ودقيقا بالنسبة لأحداث الرواية، ينبغي أن يتعمق الناقد الرموز والدلالات التي تنطوي عليها أحداث الرواية، ويحاول الوصول إلى تصور كلى عن النص الروائي، فقد يوظف الدين أو أي موضوع آخر، بصورة قد تبدو متعارضة مع ما يدعو إليه الدين، ويهدف الكاتب من وراء ذلك الإشارة أو الرمز لمعنى فلسفي أو فكرى عميق .

إن القراءة الإسلامية – في نظر الدكتور محمد حسن عبد الله – قراءة مشروعة وواجبة، ولكنها يجب أن تكون قراءة أدبية في المقام الأول، وأن يقوم بها الناقد المتخصص، وبالنسبة للرواية على وجه الخصوص، يجب أن يكون الناقد واسع الأفق وغزير الاطلاع، ينظر إلى الرواية بأحداثها وشخصياتها نظرة كلية، ويتوخى تحديد المعنى الدقيق الذي يرمى إليه الكاتب – علماً بأنه ليس هناك معنى وحيد للنص – فقد تتعدد المعاني داخل النص الواحد .

(٣١) السابق: ص ٨٢.

لقد قدم الدكتور محمد حسن عبد الله قراءة إسلامية واعية وناضجة لأدب نجيب محفوظ – الذي اتهم من خصومه بأنه يهاجم الإسلام – وأثبت من خلال هذه الدراسة الوافية أن القراءة الإسلامية الصحيحة ضرورة، إذا كانت نابعة عن ناقد واع، حيث توضع الأمور في نصابها الصحيح، واتسم نقد الدكتور محمد حسن عبد الله بالعمق والوعى، حيث نظر إلى النص الروائي نظرة كلية، وقام بتأويل الكثير من الرموز، وقدم الدكتور محمد حسن عبد الله دراسة دقيقة للشخصية الدينية، وكيفية تجسيد نجيب محفوظ لها، ومدى تطابق ذلك مع الرؤية الإسلامية أو مخالفته .

فقد اتخذت الشخصية الدينية في أعمال نجيب محفوظ أربعة أشكال يمكن إجمالها في :

"**الأول:** يريد إكمال الصورة الاجتماعية دون أن يرمى من وراء ذلك إلى ما هو أبعد. أى أن الشخصية الدينية تذكر كنموذج من نماذج المجتمع الخاص بكل ما هو غريب أو شائع .

أما **الثاني:** فقد يتجاوز الاهتمام فيه بالشخصية الدينية حدود استكمال الصورة الاجتماعية ليرمز من وراء ذلك لقوى التصارع أو التفاعل الفكري .

أما **الثالث:** فيتجلى في العناية بالتصوف ورجال الصوفية – الصوفي الذي يرفض صراع العصر وقلقه وصخبه لأنه يرى أكثر وأعمق – والتصوف حين يصير عزاء ومهربا، وحين يصير تعلقا بعالم مثالي غامض، وحلما تسعى إلى بلوغه فتقطع أشواط الحياة دون تحقيقه .

أما **الرابع:** فوجهة المشكلة الكونية، أو التفسير الشامل للمسيرة الإنسانية أو للفكر، فلا تثريب على الكاتب أن يكتفي فيها بالتناول الرمزي، تاركا لكل قارئ أن يفسر العمل ألفني على الوجه الذي يرتضيه"(٣٢).

إن الباحث في تاريخ النقد الإسلامي المعاصر، لا يستطيع أن يتجاهل إسهامات الدكتور محمد حسن عبد الله النقدية في هذا المجال، خاصة على

(٣٢) السابق: ص١٣، ١٤ (بتصرف)

المستوى التطبيقي، حيث تعامل مع النصوص الأدبية الشائكة بوعى نقدي كبير، أرسى العديد من المبادئ النقدية المهمة، الكفيلة – من وجهة نظرى – بالقضاء على اللغط الذي يثار من وقت لآخر حول رواية من الروايات، وما يقال عن اصطدامها بالمقدسات أو غير ذلك، حيث ينبغى أن يتصدى لقراءة العمل الأدبي والحكم عليه ناقد متخصص، يستطيع أن يميز بين طبيعة الإبداع وطبيعة الوعظ، وفي الوقت ذاته يكون واسع الأفق غزير الإطلاع، مدركا لخصائص التصور الإسلامي ورحابته .

ثالثا: آفاق المعاصرة في الرواية العربية :

تبرأت الرواية العربية مكانتها بين فنون الأدب المختلفة في العصر الحديث، وذلك بفضل الجهود والإبداعات المتميزة للأجيال المتعاقبة من الروائيين، وصارت عبارة "الرواية ديوان العرب في العصر الحديث" تعبيراً دالاً على المكانة التي تبوأتها الرواية .

وعلى الرغم من ازدهار الرواية العربية وبروز أسماء لامعة على المستوى العالمي، فإن العديد من الإشكاليات ما تزال تعترض مسيرة الكتابة الروائية العربية. ومن أهم هذه الإشكاليات قضية "الشكل الروائي"، أو الحد الذي تعرف به الرواية، فليس في مقدور الناقد أن يضع شروطا وحدودا قربة للروائي بحيث يلتزم بها ويراعيها كرسم معالم الحبكة والعقدة والحل وتنامي الأحداث والشخصيات الرئيسية والثانوية، إلى آخر تلك المصطلحات التي غفلت عن جوانب كثيرة أكثر أهمية في الرواية، كمحاولات التجديد وآفاق المعاصرة والحداثة وتفرد التجربة في الروايية العربية المعاصرة .

لقد أصبح الروائي العربي المعاصر أكثر جرأة في التمرد على الأشكال النمطية التي تشبه "العبارات المسكوكة"، ولم تعد هذه الأشكال بمثابة الإرشادات المرورية للروائي بقدر ما أصبحت عائقا أمام تدفق مخزونة العاطفي والفنى، ولذا فقد أصبح الأديب أكثر جرأة في خوض المغامرة، مغامرة البحث عن شكل روائي جديد، ومن هنا تكمن الإشكالية الكبرى، حيث سيجد الناقد نفسه أمام عدد هائل من المحاولات الروائية، أو عوالم روائية لا نهائية يصنعها كل روائي مغامر .

لدينا مثلا محاولات نجيب محفوظ – بعضها نمطي يتبع الطريقة البلزاكية في الكتابة، وبعضها مفعم بالتجديد والديناميكية ويحاول الخروج على القوالب التقليدية كما في "اللص والكلاب" و "السراب" و "الطريق" و "المرايا"، كذلك لدينا تجارب جيل الستينيات ومحاولاته الفريدة والمتنوعة في الخروج على نمط الرواية التقليدية، والبحث عن شكل جديد يستلهم التراث تارة ويستشرف المستقبل في شكل عجائبي تارة أخرى، ويمكن الرجوع إلى كثير من أعمال جمال فلغيطاني: "التجليات"، "رسالة في الصبابة والوجد"، "الزينى بركات"، "متون الأهرام"، وكذلك أعمال محمود المسعدى وصلاح الدين بوجاه وصنع الله إبراهيم، وكلها محاولات جادة تسعى للتجديد في شكل الرواية العربية. وتتعدد هذه المحاولات والتجارب وتتنوع من كاتب لآخر، بحيث يمكن القول: إن لكل روائي جيد عالمه الروائي الخاص الذي يبدعه ويشهد ميلاده ونموه وتطوره .

وإذا كان الأمر على هذا النحو، فإن الناقد مطالب بأن يلاحق النصوص الروائية المعاصرة والحداثية بوعى نقدي جديد، وألا يتقيد بمقولات نقدية جامدة، ومن هنا تكمن أهمية كتاب الدكتور محمد حسن عبد الله "آفاق الرواية في الرواية العربية" إذ يعتبر حلقة مهمة في سلسلة كتاباته النقدية، ويعد دليلا على تطور الإجراء النقدي لديه من مرحلة لأخرى حسب مقتضيات العصر، فقد بدأ بالواقعية ثم كتب عن الإسلامية وأخيرا كتب عن آفاق المعاصرة، محاولا استكشاف عناصر الحداثة عند طائفة من الروائيين مثل نجيب محفوظ وجمال الغيطانى ومحمود المسعدى وجبرا إبراهيم جبرا ومحمد برادة وصلاح الدين بوجاه وليلى العثمان وسلوى بكر .

لقد كتب الناقد من قبل عن نجيب محفوظ كتابات كثيرة، كتب عن مرحلته الواقعية وكتب عنا سلامياته، وهذه الكتابة كانت تهتم بالمضمون الفكري والرؤية الفلسفية والفنية للكاتب، وها هو يتحدث في آفاق المعاصرة عن نجيب محفوظ المجدد في الشكل الفني للرواية، والباحث عن إطار فنى جديد للرواية العربية لضيق الصلة بالتراث العربي، ويرى الدكتور محمد حسن عبد الله أن نجيب محفوظ من أوائل الكتاب المجددين الذي جددوا فيا لشكل الروائى عن قصد ووعى "فأما محاولة

تعريب الشكل الفنى للرواية "فإننا نستطيع أن نحدد مرحلة "القصد"، برواية مثل "الحرافيش" أو "ليالى ألف ليلة" أكثر مما نستطيع ذلك برواية "رحلة ابن فطومة" التي تطورت في بناء ذهني تقابلي، ذى طبيعة فكرية غالبة، أما قنديل العنابي، أو ابن فطومة، فهو بطل معاصر، ليس فيه من التراث العربي غير اسمه، وهو مشغول بقضية عصرية، حتى وإن أخذ موقعا في التاريخ. على أن أمر تعريب الرواية، من ناحية الشكل، يبدو لنا أشد إيغالا في البعد، وأخفي عند النظر المدقق، من تلك الصورة الساطعة في "الحرافيش" أو في "ليالي ألف ليلة" (...) يمكن أن نرجع بالمحاولة إلى الرواية الأولى، مما يعنى أن التكوين الثقافي واللغوي والفنى لنجيب محفوظ كان يسير به إلى تحقيق هذا الهدف، حتى ولو لم يكن واضحا بالقدر الكافي في البدايات وفي بعض الروايات للقارئ وللمبدع نفسه أيضا"(٣٣).

إن نجيب محفوظ ظاهرة أدبية فذة، فكتاباته لا تكتفي بطرح المضامين الاجتماعية والسياسية والفلسفية المهمة، ولكنها تحمل بذور التجديد في كل تجربة من تجاربه، وعلى ذلك فإن جيل الستينيات قد اقتفوا أثره، وبحثوا عن تجربة من تجاربه، وعلى ذلك فإن جيل الستينيات قد اقتفوا أثره، وبحثوا عن شكل جديد للرواية العربية، ينسجم مع بيئتنا وتراثنا وطرائقنا القديمة والحديثة في القص والتفكير، وحسنا فعل الناقد الكبير الدكتور محمد حسن عبد الله حين بدأ كتابه المهم "آفاق المعاصرة في الرواية العربية" لنجيب محفوظ، ودراسة الشكل الفني عنده، على اعتبار أن نجيب محفوظ هو الرائد الحقيقي الذي اضطلع بمهمة التجديد في الرواية العربية .

وتعتبر أعمال جمال الغيطانى الروائية والقصصية من أبرز الأمثلة على التجديد في طرائق القص، ومحاولة تجاوز الأشكال التقليدية السائدة والمألوفة، وقد استطاع بفضل صحبته الطويلة للتراث أن يطوع اللغة للتجربة الأدبية التي يكتب عنها، فهو في استلهامه للتاريخ في العصر المملوكي يكتب بلغة العصر، وحين يكتب عن التجربة الصوفية يستلهم لغة المتصوفة وروحها، ولعل الكثير من الأدباء

(٣٣) آفاق المعاصرة فى الرواية العربية: ص٤٨.

لم يلتفتوا إلى هذه الخاصية المهمة – خاصية استلهام اللغة التاريخية والصوفية – حيث طغى اهتمامهم بالأحداث ورصد المواقف على خصوصية تلك اللغة وما يمكن أن تلعبه في الرواية المعاصرة، فجمال الغيطانى هو أبرز من حمل لواء التجديد بعد نجيب محفوظ، وقد كتبت عنه دراسة كاملة طبعت في هيئة قصور الثقافة تحت عنوان "الرواية والتراث العربي قراءة في روايات جمال الغيطاني"، تحدثت فيه بالتفصيل عن ظاهرة استلهام التراث في روايات جمال الغيطانى، وقد تحدث الدكتور محمد حسن عبد الله عن هذه الظاهرة بوعيه النقدي وخبرته الطويلة وتناول ثلاث روايات مهمة لجمال الغيطانى هي: رسالة في الصبابة والوجد، ورسالة البصائر في المصائر، وشطح المدينة، وكما عودنا الدكتور محمد حسن عبد الله، فقد جاء حديثه عن روايات الغيطانى الثلاث – في حدود موضوع دراسته "آفاق المعاصرة..." – مستوعبا وواعيا فدرس الظاهرة وانعكاساتها على لغة القص عند الغيطانى .

كانت هذه مجرد إطلالة على بعض كتابات أستاذنا الدكتور محمد حسن عبد الله في مجال نقد الرواية، وهى – بلا شك – جديرة بأن يتوقف الباحث أمامها طويلا لما تمتاز به من وعى وعمق ! .

أهم المراجع :

١- **أبـــو الحســـن النـــدوى :** نظرات في الأدب، دار القلم، ط١١، ١٩٨٨م .

٢- **رجـــاء النـــقاش:** نجيب محفوظ، صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على حياته وأدبه، مركز الأهرام، ط١، ١٩٩٨م .

٣- **د. ســـيزا قاســـم :** بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م.

٤ - د. صـــلاح الديــن ســـلطان : أولاد حارتنا قراءة نقدية، مركز الإعلام العربي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م.

٥ - د. صـــــلاح فضـــــل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، ط٥، ١٩٩٥م.

٦ - د. عـــبد الحميـــد إبـــراهيم : الوسطية العربية - مذهب وتطبيق، دار المعارف، ط٣، ١٩٩٠م.

٧ - د. عـــبد الســـلام المســـدي : حوار (جريدة المسلمون)، العدد (٥٧٠)، ٥ /١/١٩٩٦م .

٨ - د. محمـــد حســـن عـــبد الله : آفاق المعاصرة في الرواية العربية، مكتبة وهبة، ط١، ١٩٩٦م .

٩ - د. محمـــــود الـــــربيعي : الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، مكتبة مصر، ط٢، ١٩٧٨م.

١٠ - مجـــــلة الـــــبيان : الريف في الرواية العربية، عالم المعرفة، العدد ١٤٣، نوفمبر ١٩٨٩م.

قراءة إسلامية في أدب محمد عبد الحليم عبد الله، مكتبة مصر - ١٩٩٥م.

الواقعية في الرواية العربية - الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩١م .

مقالات نقدية، مكتبة الشباب، ١٩٧٨م.

العدد ٢٥٤، أيار ١٩٨٧م.

إليه (٤):

مصر التى فى القلب

قراءة فى (مثل صيف لن يتكرر) لمحمد برادة

عبد الرحيم العلام

"الذاكرة، بالأحرى، متعددة الأوطان والفضاءات. من ثم نعيش بين نارين كما قيل: أوتوبيا التذكر وأتوبيا الرغبة. كلما تذكرنا تسلك الرغبة لتلون ذاكرتنا، وكلما استسلمنا للرغبة جعلناها تمتح من ذاكرة طوبوية"

(مثل صيف لن يتكرر،ص٥٠).

بالنظر إلى طبيعة الصلات وعمق الوشائج، الماضية والراهنة، والقائمة بين محمد برادة ومصر، كان لابد لها أن يفرز لنا نصا سرديا من قيمة وحجم" مثل صيف لن يتكرر(١). فعلاقته محمد برادة بمصر، وتحديد علاقاته بالقاهرة، قد لاتخلف فى شيء عن حجم ونوعية علاقته بفاس أو بالرباط، وخصوصا على مستوى الرباط الوجدانى والنفسى بالأمكنة. فالقاهرة بالنسبة لبرادة، لا يمكن أن توجسد سوى إمتداد متعدد التمظهرات لأحد هذين الفضاء ين الموازيين (فاس والرباط تحديدا). وهو ما تعكسه نصوصه السردية، وتصريحاته ومواقفه، وشبكة علاقاته الموسعة، والطافحة بالحب المتبادل بينه وبين كتاب مصر ومثقفيها وأناسها الرمزيين والعاديين، وأيضا من خلال ما نحسه، نحن أيضا، فى كلامه اليومى وفيخفة دمه ونكته النافذة إلى أعماق القلب والروح، من سيولة مشبعة بماء ذلك النيل الخالد، من ثم، كان من الطبيعى لذلك الأرتباط، التاريخى والذاتى والفكرى والتخييلى والنستالجى والوجدانى، بين برادة ومصر عموما، أن يتفجر زخمه وتوهجه المتجددين والا محدودين فى نص تخيلى، بعد أن تفجرا فى قلب الكاتب وفى أحاسيسه، إنطلاقا من طبيعة ذلك التراكم فى الزمن وفى التجربة، هاته التى اختار الكاتب لحكيها شكلا سرديا وتجنيسا مغايرين لما ألفناه فى سرودنا وفى تجنيسات نصوصنا (٢) .

وإذا كانت بعض النصوص السردية المغربية، القليلة جدا، قد تفاعلت بشكل أوبآخر، مع بعض مكونات هذا الفضاء (مصر)، انطلاقا من ارتباطات بيوغرافية على الخصوص(٣) فإن " محكيات " محمد برادة يمكن إعتبارها، إلى حد الآن النص السردى المغربىالوحيد الذى تمكن من تجدير صورة مصر وإستيحاء فضاءاتها الضاجة بالرومانسيك، ومن تجليه جوانب من متخيلها الجماعى فى السرد المغربى الحديث، إنطلاقا من إدراك حسى أولا، ومن جرأة تخييله وانتقادية لافتة ن فى مرحلة ثانية .

غير أن المؤكد، هنا، هو أن لكل كاتب رؤيته الخاصة به الى المجتمع والعالم الذى يستوحيه ويكتب عنه من منطلقات متعددة ومتباينة. ورؤية برادة إلى القاهرة مثلا، وهى غير رؤية نجيب محفوظ، أو غيره من الروائيين العرب الآخرين الذين استوحوا هذا الفضاء فى نصوصهم، وهم كثرة. فلكل كاتب قاهرته، كما أن لكل قاهرة سحرها وأوجهها فى نص هذا الكاتب أوذاك. فحتى برادة فى محكياته، لا يستوحى قاهرة بعينها بل " قاهرات" ففى مرة يزور فيها "حماد" القاهرة تتجلى أمامه قاهرة أخراى جديدة، وهو الذى يتخيلها تخاطبه فى النص فى قولها "ماذا ترى فى هذه المرة"(ص٢٢٢). من ثم فإن "الأمكنة الروائية لا تتشابه وإن بدت كذلك. وقد يكون كافيا لنفى التشابه والتماثل عنها إختلاف الدلالة التى أنتجت من أجلها" ٤). واستيحاء محمد برادة لفضاء القاهرة، على وجه الخصوص، يأتى أساسا من حبه العميق وإعجابه الشديد بهذه المدينة، وهو بذلك إنما يدحض تصور وطبيعة رؤية بعض الروائيين إلى المدينة باعتبارها فضاء مشحونا بالكراهية والرفض.

سحر الفضاء وإغراء الكتابة :

جاء فى الآية الكريمة" ادخلو مصر إن شاء الله آمنين...".

ويقول المثل العملى بعد تحويله إلى الفصيح: "الدخول إلى الحمام ليس كالخروج منه". فى الآية وفى المثل ما يفيد الحركة والانتقال من موقع إلى آخر، ومن حلة إلى أخرى. هكذا انتقل حماد(الشخصية الرئيسية فى نص" مثل صيف لن

يتكرر") إلى مصر، فى زمن مضى، فدخلها- ضمن دخولات أخرى بعدية منتظمة- آمنا، وقد نسج لها فى مخيلته العديد من الأوضاع والصور والاحتمالات قبل أن يراها بعينيه أولا، ثم بقلبه وأحاسيسه ووعيه وعقله ثانيا. وعلى نفس الصورة أيضا دخل حماد الحمام(والفضاء، هنا بحمولته المجازية)، بكل ما يطفح به هذا الفضاء من سخونة وأصوات وحركات ولغات. أليس حماد هو الذى قال "أعتبر قراءة الصحف المصرية جزءا من الاستحمام فى الرومانسية"(ص ١٩٨).

يدخل حماد مصر، وقد اشتدت فيها سخونة شهر أغسطس فى ذلك الصيف اللاهب، حيث صادف أمامه آن ذاك، " ثورة الحماس " التى خلقها عبد الناصر .

كما كانت نفسية الجميع تبدو له أقوى من مظالم الاستعمار وأساليبه...

فى عمق هذا الأجواء، دخل حماد مصر الساكنة فى الأحشاء، كما يقول عنها، وقد همت به وهم بها، بعد أن "كبر العالم فى عينيه" مرة أخرى. وما بين الدخول والخروج تنكتب فصول من تاريخ المغرب ومصر وفرنسا، كما تلعب الذاكرة الجماعية والفردية و"التخييل الذاتى" لعبتهما فى الاسترجاع والكتابة والتخييل. من ثم. لم يكن دخول حماد مصر دخولا عاديا كما لم يكن خروجه منها خروجا عاديا أيضا، فـ" عندما عدت إلى المغرب، يقول الكاتب هذه المرة" استطت أن افتح نوافذ فكرية أخرى لأتعرف على ما يجرى فى مجتمعى والمجتمعات العربية" (٥).

هكذا، إذن، تنفتح نصوص محمد برادة على استيحاء العديد من الفضاءات، دون أن تنغلق على فضاء بعينه. فكل نص من نصوص السردية الثلاثة (لعبة النسيان – الضوء الهارب – مثل صيف لن يتكرر) ينفتح على تمثل ورصد أكثر من فضاء، وهو ما يكشف عن زخم ثيمى ودلالى، وعن كثافة حكائية وتنويع فى زوايا الرؤية إلى العلم المروى. وتشكل فاس والرباط والقاهرة، إلى جانب طنجة وباريس ومدريد، فضاءات مركزية،- إلى جانب أخرى موازية – فى كتابات محمد برادة السردية، بحيث نجد أن لكل فضاء، من تلك الفضاءات، أكثر من صورة ومرجع وتأثير وتحول وشاعرية. ليس فقط لكونها فضاءات ملائمة، من منظور الكاتب، لصوغ ورصد بعض الأسئلة الأساسية التى تكشف عنها كتاباته السردية، كأسئلة

الهواية والكينونة والأم والفقدان والحلم والعلاقات الإنسانية والكتابة والسرد والرومانسيك والجنس والمحرم والغواية والمواجهة والتيه والصيرورة والوهم والانتقاد والمسكوت عنه، وغيرها من الأسئلة ووالأبعاد الاخرى التى عملت نصوصه السردية على استكنانها ورصدها، من زوايا ومنظورات تخييلية وسردية مغايرة، أى من زوايا رصد التغيرات التى طرأت على هذه الفضاءات فى مراحل متعددة، نتيجة لما طرأ عليها من تحولات متعددة المظاهر والامتدادات .

وإذا كانت، القاهرة بالذات، تحتل مكانة أساسية وممتدة فى حياة الكاتب وفى كتاباته، كما فى حيوات شخوص نصوصه، فإن اهتمامه برصد وصوغ تحولاتها، البسيطة والمعقدة، وكذا تحولات الشخوص داخلها، يبقى له أكثر من بعد استتيقى ورمزى، وأكثر من امتداد وظيفى ودلالى. فمنذ رواية " لعبة النسيان " تطل علينا القاهرة فضاء سحريا ومغريا لاستيحائه والكتابة عنه، بحيث نحسه وكأنه يضرب لنا موعدا مع تجل جديد فى نص آت. وما احتفاء هذا الفضاء، غى " لعبة النسيان"، فى البداية وباقتصاد باهر، بأولى لقاءات "الهادى" بالشهوة ونكهة نداءات باعة الخضر واصوات الجارات، سوى مدخل وتلميح يهيآننا لتلقى جوانب من تلك اللقاءات مع الشهوة والجسد فى نص آخر، وغيرها من المغامرات الأخرى. كما أن استعادة السارد لنفس تلك الأجواء تقريبا- كما روتها " لعبة النسيان"- ضمن نص آخر، وبشكل مركزى وبؤرى هذه المرة، قد لا يشكل سوى وفاء بالعهد الذى قطعه الكاتب مع ذلك الفضاء، يحدث هذا، أمام ثقل التجربة وتراكمها، حيث تمتد النصوص فى النصوص، كما تمتد النصوص فى الفضاءات وتمتد الفضاءات فى الذاكرة والكتابة والتخييل: "عندما بدأت أعى إمكانات الرومانسيك وامتدادت كلامه خارج التقسيمات الزمنية كأنها ملجأ ضد "زوال" الأشياء والحيوات، استسلمت لكتابة "لعبة النسيان بحثا عن رومانسيك تعيد خلقه وتنتشله من حضن الماضى لتشرع أمامه كوى وثقوبا تطل على هموم الحاضر وتطلعات المستقبل" (ص٢٠٥).

وقد لا تكون تلك الأجواء هى وحدها التى تتبادل الامتداد، النصى والمرجعى والتخييلى، بين هذين النصين. فامتداد شخصية "الهادى" فى شخصية "حماد"

أو("محمد") تبقى له هو أيضا، نكهته وألفته، وذلك إذا ما أخذنا، بعين الاعتبار، هنا، حدوث أشكال من التعالق التناصي، والبيوغرافي، بين بعض حكايات وشخوص "لعبة النسيان" و"المحكيات"، وخصوصا ما يتعلق منها بشخصية "الأم"، هاته التي أنسجت صورته في الخيال والأحلام، ومن خلالهما في السرد .

من هذا المنطق يأخذنا نص "مثل صيف لن يتكرر"، ليس فقد إلى الاستمتاع بكل مكونات فضاءاته المتعددة، الضاجة بأنواع الرومانسيك، بل الى ما هو أبعد وأعمق من ذلك، بحيث تضعنا هذه المحكيات أمام العديد من التحولات فى الزمن فى الذاكرة، وفى المجتمع، وفى التاريخ، وفى السياسة، وفى الأدب، وفى القراءة، وفى مفهوم الثقافة، وفى طبيعة العلاقة بين المثقف والسلطة فى مصر والعالم العربى. كما تستحضر، بموازاة مع ذلك، أسماء مرجعية من هنا أو هناك، لها فى ذاكرة حماد أكثر من صورة، وأكثر من مكان وجاذبية (جمال عبد الناصر، محمد مندور، علاء الفاسي، المهدى بن بركة،نجيب محفوظ، العربى الدغمى، العقاد، أم كلثوم، السادات عبد الله كنون، إحسان عبد القدوس، يوسف السباعى، جمال الغيطانى، يوسف القعيد، صنع الله إبراهيم، ليلى بعلبكى، لطفى الخولى، محمد شكرى، المزكلدى، سيد مكاوى، طه حسين، صلاح جاهين، أمل دنقل، شادية، محمد صبحى، يوسف شاهين، جابر عصفور، فريد الأطرش، يوسف إدريس ... وغيرهم). الى جانب استدراج هذه المحكيات، كذلك، للعديد من الأسماء المستعارة أيضا(وخصوصا اسم برهوم الذى يضفى الكاتب على حضوره فى النص مسحة رمزية وشاعرية خاصة، اعتبارا لطبيعة العلاقة الحميمة التى تربطه بحماد)، مع تغييبها لأسماء أخرى، عبر الترميز لها فقط، لهذا السبب أو ذاك، اعتبارا لأهمية حضورها وموقعها فى الذاكرة وفى الحياة، وتبعا أيضا لأهمية دورها فى النص، بحيث نحس حضورها ينطفى بانقضاء سياقها الحكائى الذى عبرت فيه...

انفلات التجربة، انفلات الكتابة:

هكذا، تحاصرنا المتعة فى هذا النص من عدة جوانب، ومن بينها متعة قراءته فى تنويعات وألفة وفرادة محكياته الصغرى. يبرز ذالك خصوصا عبر تشغيل حماد لهذه القدرة الخارقة لديه على تحريك ذاكرته الانتقائية الفرحة

وتحويل المعيش إلى متخيل فى إطار لعبة "التمييل الذاتى" التى اختارها الكتب بديلا. إلى جانب التنويع فى مستويات السرد وتلوين لغات الحكى فى النص، وغيرها من المكونات الأخرى التى تستدعى وقفات تحليلية خاصة بها، لأجل إدراك طرائق توظيفها واشتغالها، وكذا مستويات تشكلها، فى انفتاح ذلك كله على حرية إبداعية منفلتة، حيث الكتابة لها دوما قدرة الانفلات من قبضة الخطاطات والترسيمات لتستقر فى إنتظامها الفضوى الذى يجعل النص يكتسب قيمته قبل كل شىء من وجوده داخل الألفة اللامتجانسة والغرابة المنسجمة. بعد ذلك تأتى إنفتاحاته الممكنة على ماتختزنه مخيلة القارىء(ص٢٠٥) .

داخل هذا التصور لعلاقة الكتابة بالحرية والرغبة والفوضى والألفة، تسحرنا هذه" المحكيات" بلغاتها كما تعبرنا بحكاياها وورومانسيكاتها ، التغلغلة داخل العديد من الفضاءات، الغريبة والمألوفة، والمؤطرة للعديد من الأزمنة والمحطات والزيارات والأحداث والوجوه والأسماء والشخصيات والأجيال والكتاب والنصوص والأحلام والمفاهيم والمواقف والاستيهامات والتأملات والكرونوطوبات والأوهام والمغامرات والدلالات والمواقف والاستذكارات والانتقادات. أومن خلال انفتاحه، أيضا، على تجسيد مجموعة أخرى من الأبعاد المشكلة لهذا الزخم الرومانيسكى، اذا صح التعبير هذا الذى يؤثث فضاء هذه المحكيات، وهى تستوحى وتلملم أجواء رومانيسكية من هنا وهناك، من خلال ما رأته العين، وسمعته الأذن، وما استطاعت الذاكرة اختزانه واستعادة تخيله على مدى أزيد من أربعة عقود من الزمن، تمتد من عام ١٩٥٥، حيث تظافرت بعده العديد من الأحداث، بالمغرب ومصر وفرنسا، الى عام ١٩٩٨، تاريخ آخر زيارة لحماد الى القاهرة :" عندما يتذكر (يقول السارد) الرومانيسك الذى اختزنته ذاكرتى عن مصر، لا أستطيع أن أضع حدودا بين ما قرأته أو شاهدته فى الوقع أوعلى الشاشة، أو حتى ما سمعته من محكيات. أظن أن كل ذلك مجتمعا، ينسج تخييلا ضروريا لبعض العلائق القائمة بين وسائل التعبير وبين فضاءات مصر فى سيرورتها الواقعية ..." (ص١٨٩) فسحر مصر، كما تنسجه هذه المحكيات، لا يمكن حصر تأثيره وامتداده، الزمنى والنفسى والتاريخى، فقط عند ماضيها الحضارى الموغل فى

القدم، كما هى الغاية من استحضار جوانب من الماضى الفرعونى، فى الفصل ما قبل الأخير "فرعون فى كف من كتان". وهو الفصل الذى يضفى عليه الكاتب شاعرية باهرة من داخل قتامة أجوائه، حيث يخيم عليه الموت والفقدان. بل إن تأثير مصر وامتدادها يتجاوز، كذلك، ماضيها القريب، الطافح بالخيبات أحيانا وبالأفراح والآمال أحيانا أخرى، إلى معانقة راهنها المتحول، حيث تغيرت العديد من الأشياء وانجلت العديد من الأوهام.

ويتجاوز الامتداد مجموع هذه الأزمنة التاريخية، إلى الحدود التى يضفى فيها حماد على تذكراته لمصر مسحة أخرى لم يكن من الممكن نسيانها فى هذه المحكيات ، ويتعلق الأمر بما يمكن تسميته، تجاوزا، برومانسيك الضحك، على اعتبار أن الضحك، هنا، فضلا عن كونه خاصية مميزة للمجتمع المصرى، فهو يشكل، أيضا، ملجأ ومتنفسا للآحتماء به من ضغط اليومى والمعيش، وأيضا باعتباره وسيلة للتعبير، فى أحيان أخرى، عن الرغائب الدفينة لدى الفرد، عبر إضفاء طابع السخرية والدعابة والكلام المعسول – كعسل الزقازيق الذى ذاقه حماد فى سياق رمزى فى هذه المحكيات – على لغة الكلام اليومى والعابر والهام والهامشى فى المجتمع، حيث كان لابد من استحضار هذا البعد الموازى (أى الضحك)، لكى يستكمل الحكى لذاته وتأثيره فى النص. من ثم، يمكن تلمس جوانب من كتابة الضحك عند محمد برادة، انطلاقا من مستويات التناغم القائمة بين الذات والمعيش والذاكرة، وما اختزنته هذه الأخيرة من لحظات متوهجة لم يستطع النسيان النفاذ إليها أو محوها ... وهذه المحكيات، كما هو الحال فى روايتى " لعبةالنسيان" و"الضوء الهارب"، تستدرجنا الى الاستمتاع بالعديد من المواقف المضحكة فيها، وذلك بعد آخر مميز لطبيعة الكتابة والحكى فى هذه المحكيات، كما فى نصوص برادة الأخرى...

سؤال البداية، أم سؤال الزمن؟:

فى هذه "المحكيات"، نجد أن أسئلة الكتابة والسرد تحتل موقعا متميزا فيها، كما هو الشأن فى روايتى الكاتب السابقتين، وإن كان ذلك يتم بدرجات متفاوتة بين نص وآخر، وهو ما يعنى أنها أسئلة تشكل أحد الهواجس الأساسية فى الكتابة

السردية عند محمد برادة. غير أن واحدا منتلك الأسئلة أضحى ثابتا وملازما للتفكير السردى لدى الكاتب ولدى سارديه، على حد سواء. ويتعلق الأمر بسؤال "البداية" فى الكتابة .

ومن بين مايمكن ملاحظته بهذا الخصوص، هو أن هذه الخاصية (أى البداية) ما فتئت تغير مواقعها من نص لآخر، حيث وردت، كسؤال، فى بداية النص فى "لعبة النسيان"، وفى نهايتها فى "الضوء الهارب"، ثم تستعيد موقعها الأول فى "مثل صيف لن يتكرر".

هكذا، إذن، يحافظ سؤال "البداية" على حضوره وخصوصيته النظرية والتخيلية. فكل البدايات التى وقع عليها الاختيار فى النصوص الثلاثة، من بين لحتمالات أخرى مفترضة، ترتبط بالمكان خاصة: "الزقاق" فى الرواية الأولى و"بيت العيشونى" فى الرواية الثانية، و"ميدان باب الحديد" فى المحكيات. فبعد المساريع والاحتمالات الثلاثة للبداية فى روايتى "لعبة النسيان" و"الضوء الهارب"، تكشف" المحكيات"، هذه المرة، عن "أربع بدايات" ممكنة لانطلاقة السرد فيها. بدايات يتراوح انفتاحها على التعدد فى الأذمنة وفى الأمكنة وفى الحكايات: "توقف قليلا ليسرح مع خواطره: لماذا يبدأ من ميدان باب الحديد؟ أليس من الأفضل أن يبدأ من وداع عائلته فى الرباط أو من ركوب السفينة بالدار البيضاء يوم ١٣ يوليو ١٩٥٥ باتجاه مارسيليا، أو فى محطة القطار بباريس فى مطلع النهار وهو يتجه إلي روما؟ بدايات كثيرة ممكنة، ولكن حماد يتخيل أن ميدان باب الحديد قد ترسخت سورته الضاجة، المليئة بالحركة والسيارات والتراموای الأصفر والخلق الكثير فى ذاكرته (...) على كل حال ليست هناك بداية مطلقة وما سيكتبه يبدو مسربلا بالخيالات متداخلا فى الزمان والأمكنة، يتشيد بالكلمات"(ص٨-٧). وهو ما يجعل من سؤال "البداية" واحدا من الأسئلة الملازمة، والمجسدة لصعوبات الكتابة السردية عموما، وخصوصا ما يتصل منها باختيار زوايا السرد والاسترجاع لأجواء المعيش والمتخيل، فى تعدد أزمنته وأمكنته وشخوصه وحكاياه وتحولاته، عبر وساطة اللغة والذاكرة والتخييل، بكل ما يكتنف هذه الاستعادة من قدرات أيضا على التحويل، بمعنى تحويل الرغائب والأحلام والذكريات والعلائق

والطموحات إلى محكيات صغرى وإلى تخييل جماعى، حيث تتداخل الذاكرة الجماعية والتاريخية لمصر بالذاكرة الفردية لحماد، هذا الذى يلجأ فى أحيان أخرى، إلى نسج وابتاع العديد من الامتدادات الممكنة فى أنواع أخرى من التخييل التى يحبل بها النص: "لكن هل نستطيع أن نتابع حيوات كل من عرفناهم؟ من أين نأتى بالوقت والجهد؟ ومع ذلك هنك أوقات كثيرة تحاصرنا فيها الوحدة والتصحر، فنستسلم، بلا وعى، لابتداع مراحل ومصائر أولئك الذين عرفناهم ثم غابو عن أعيننا"(ص ص٢١-٢٠).

ويتم تركيب كل ذلك، فى محاولة من حماد فهم ما جرى، وخصوصا بعد أن تفتح وعيه وإدراكه، فى مصر، مع مرور الزمن وتضخم التجربة، على علاقات إنسانية ووجوه جديدة وأحداث ومغامرات جديدة، كانت، بالنسبة لحماد، بمثابة مخزون وجدانى وذهنى لإعادة صياغة رؤيته من زاوية مغايرة، إلى الأشياء والعالم، وأيضا لإعادة قراءة الهناك من منظور ومسافة لهما دوما القدرة على تنسيب الحقيقى وتعميق التمييل والتأمل والتوهيم. هكذا يغدو سؤال" البداية فى إرتباطه بكرنوطب معين، من خلال ميدان باب الحديد، سؤال حول علاقة الكتابة بلعبة التخييل والذاكرة، إلى جانب كونه سؤالا زمنيا أيضا. وهو ما جعل هذه المحكيات تجسد بدورها جانبا من ذلك السؤال المركزى الذى تنفتح عليه نصوص برادة ككل، ويتعلق الأمر بسؤال العلاقة بالزمن، فى أبعاده المختلفة. وهوما تعكسه، أيضا، عناوين نصوصه السردية الثلاثة .

نلاحظ، إذن، أن هذا الاهتمام بالبعد الزمنى هو ما يجعل من إختيار اللحظة المناسبة لبداية الكلام مؤطرا بالزمن أولا، فى إرتباطه بالذاكرة خصوصا، ثم فى تداخله، فى مرحلة ثانية، بالأمكنة والشخوص والأحداث والتخييل، وكل المكونات المشكة للعديد من ملامح وأجواء هذا الرومانسيك الذى تستوحيه وتنسجه هذه المحكيات، وهونفس التصور الذى عبر عنه صبرى حافظ فى قراءته لهذا النص، فى قوله: "هى الذاكرة إذن التى لا تقرر لا البدايات وحدها، ولكن ما اختزنته بين ثقوبها التى لا تكف عن الامتلاء، وكل ما ينطوى عليه النص من محكيات... (٦).

الذاكرة بين الممكن والمستحيل:

تبعا لكل ذلك، تصبح المسافة بين الهنا (المغرب) والهناك(مصر)، أوبين الماضى والحاضر والمستقبل، مسافة قصيرة جدا، ما دام أن عبد الناصر كان يجسد آنذاك المصير العربى برمته. كما أن ما بدأه حماد هنا يكمله هناك، بحيث يخبرنا الفصل الحامل لعنوان هذا النص " مثل صيف لن يتكرر " بأن أشياء كثيرة جعلت من صيف ١٩٥٦ عند حماد، صيفا متميزا بأجوائه المشرقة وذكريات القرمزية المشرقة وذكريات القرمزية المنعشة للآمال"•ص٣١). فمن دخول الإعلان عن استقلال المغرب حيز التنفيذ إلى إعلان جمال عبد الناصر، من ساحة المنشية بالإسكندرية، عن تأميم قناة السويس، إلى اكتشاف حماد ومجموعة من أصدقائه لمدينة بور سعيد وإعلان نتائج امتحانات التوجيهية، واكتشافه للوجوه السينمائية والهجوم الإسرائيلى يوم ٢٩ أكتوبر ن فالهجوم الثلاثى يوم ٥ نوفمبر. بعد ذلك يأتى التفكير فى المساندة والتطوع للدفاع عن قناة السويس، حيث دخل حماد التجربة العسكرية، فوجد نفسه يتدرب على حمل السلاح داخل وطن آخر، لكنه وطنه. وكأن ما بأه حماد بالمغرب يكمله بالسلاح فى مصر، ما دام، فى الأخير، أنه لا فرق بين الهنا والهناك، أمام مفهوم واحد للوطن وأمام مصير عربى واحد... ذهول وشرود فى عمق التاريخ "الضارب بجدوره فى أعماق أرض مصر وذاكرتها. كما أنه تأكيد جديد على أن " مثل صيف ١٩٥٦ لن يتكرر فى حياة حماد"، وبذلك يصبح للامتداد الحكائى فى هذا النص قوته المرجعية والتخييلية، حيث يمتد كل محكى جديد فى محكى سابق عليه أو لاحق له، وتمتد أزمنة وفضاءات فى أخرى، كما تمتد لعبة النسيان فى لعبة التذكر. فلا شىء، فى النص، يخضع لمنطق معين، أمام هذه التذكرات اللاإرادية، كما يسمسها بروست فى إحدى رسائله (٧)، حيث تتدافع الذكريات ويصعب، بالتالى، إيقاف إنسرابها.

غير أن هذا الامتداد يبقى، فى العمق، امتدادا جزئيا ومنفلتا من قبضة السارد، تماما كالضوء الهارب، فى الرواية الثانية، والحلم فى المحكيات. فلا شىء يمكن القبض عليه أو استرجاعه فى طبيعته وفى حقيقته الأولى، وفى كليته أوفى جزئياته، كالشعور، لدى حماد، بأن مثل ذلك الصيف لن يتكرر، أمام استحالة عيش

مثل تلك التجربة من جديد. وهو نفس الشعور الذى يخالج الشخوص أيضا. فهذه نائلة عبد الهادى، بعد أن قدم لها حماد نفسه مذكرا إياها ببعض أجواء جامعة القاهرة ، ترد بحسرة :" أيام لن تتكرر"(ص٧٤). وأيضا أمام استحالة ابتعاث تلك التجربة، من جديد، عبر الكتابة، نتيجة تظافر مجموعة من العوامل المؤثرة، هى التى تساهم عادة فى توجيه عملية تحويل المعيش إلى متخيل، كاللغة والتخييل والنسيان" لم يعد حماد يتذر محتويات ما قيل فى تلك الجلسات ... "(ص٦٥)، والانتقاء والمسافة الزمنية القائمة بين زمنى الحكاية والسرد، وخيانة الذاكرة أحيانا. فحماد" لا يستطيع، مثلان أن يسترجع مرحلة الإجراءات المعقدة للالتحاق بمدرسة الحسينية لإعداد شهادة التوجيهية ..."(ص١٢). وبذلك تتبادل الذاكرة والنسيان لعبتهما الممتدة فى نصوص الكاتب. فبعد كل ما قدمته لنا رواية "لعبة النسيان" من أشكال التمثل والإيهام وتبادل الأدوار بين دلالتى النسيان والتذكر، تنقلنا المحكيات إلى أجواء

أخرى من الإيهام، بحيث يصبح للنسيان، هذه المرة أيضا، معنى إيجابيا، ليس كترميز لغياب الذاكرة ن ولكن كحضور لهذه الذاكرة الفاعلة(٨). ويتم التصعيد من لوعة الافتنان والرغبة والجاذبية، فى الفصل الأخير "سيدة تلتحف الكبرياء". فداخل هذا الفصل تتفجر الطاقة اللغوية والتخييلية باستيهاماتها وحلميتها، ويتدفق اللا شعور والحلم بموازاة مع تساقط زخات المطر الرقيق. كما تنتعش الذاكرة فى حضرة الاسم الشخصى "للكاتب الواقعى" مرتين فى النص، حيث يتوارى الاسم "حماد" أمام التجلى الدال لاسم "محمد". وهو وضع إيهامى ن كان من الصعوبة على الكاتب، على مستوى الإحساس والوفاء لبعض الشخصيات المرجعية ولـــ "كلامها" أيضا، أن يبقى فيه على استعارية الاسم داخل أجواء نوستالجية، حميمة ومؤثرة، تلك التى يتم داخلها استحضار صورة الشاعر صلاح جاهين، وهو يخاطب حمادا باسم "محمد"(ص١٢٥). ويستعيد الاسم الحقيقى تجليه وإشراقة الثانى فى الفصل الأخير، فى حضرة الست زينات(ص٢٢٥). الأم،

حضور متجدد:

إن لجوء الكاتب إلى تخصيص الفصل الأخير للمرأة فقط، فى تعدد

حضورها وصورها، وفى إرتباطاتها النفسية والشعورية والتذكرية بحماد، لا يمكن أن يشكل سوى احتفاء متجدد، مرة أخرى، بالمرأة فى بساطتها وهامشيتها، وفى قوة حضورها أيضا، وخصوصا شخصية "الأم"، هاته التى تتعدد تجلياته المرجعية والرمزية والحلمية والتخيلية فى هذه المحكيات، كما فى "لعبة النسيان". تحضر صورة "الأمط، من جديد، من داخل أجواء ولوعة الفقدان. وكأن حمادا، هنا، يستعيد تملك تلك الشخصيات – وخصوصا الأم – من خلال إعادة استحضارها، ولو من داخل أجواء هذا الفقدان ذاته، حيث" يمتزج هنا الايهام الروائى بالقوام الوقعى الذاتى"(٩): "أمى غيبها الموت ولكننى أحسها حاضرة معى"، يقول حماد متحدثا عن أمه (ص٢٣١)، وهو يذكرنا، فى ذلك، بلالة الغالية "أم الهادى" فى رواية "لعبة النسيان". وما الفرق، هنا، بين هاته وتلك؟ هكذا يبدو واضحا أن محمد برادة، فى كل نص سردى يكتبه، يقدم لنا شخصيات نسائية يمتد خلودها التخييلى فى نصوصه. وأهمية هذه الشخصيات تأتى من هامشيتها وتلقائيتها، كتلقائية وبساطة حيواتها وكلامها أيضا، ومن قوة تأثيرها أيضا فى المحكى وفى النفس. تعبرنا العديد من شخصيات نصوص محمد برادة بملامحها وهويتها وبساطتها وعفويتها وكلامها، وهو مايجعل صورها راسخة فى ذاكرتنا وفى سردنا، كــ "لالة الغالية" و"سي إبراهيم" و"غيلانة" و"فاطمة" و"أم فتحية"، وغيرها من الأسماء الأخرى، فى هذا النص أوذاك، التى أضحت لصيقة بمتخيلنا السردى العام. على هذا النحو، إذن، يكون محمد برادة قد تمكن من تمثل واستيحاء العديد من الأمكنة والأزمنة، فى تحولاتها المختلفة، وفى جريانها المستمر وامتداداتها الحلمية، كما تمكن من رصد وصوغ جوانب من سيرها الممتددة فى نصوصه، والمتشيظة فى ذاكرتنا أيضا، بما هى سير تؤرخ لجوانب من التحولات التاريخية والسياسية والإجتماعية والثقافية لتلك الفضاءات، فى سلبياتها وتعثراتها وأخطائها وخيباتها، وفى إغراءاتها وإيجابياتها أيضا. ليس فقط انطلاقا مما اختزنته ذاكرة حماد من تجارب وغامرات على امتداد عقود زمنية مضت، ولكن أيضا من خلال ما استوحاه من متخيلات نصوص أدبية وأفلام سينمائية وأخبار صحف، شكلت كلها بالنسبة له جزءا من "ذاكرته المضافة". كما جسدت مجالا لــ"توسيع الأسئلة الجديدة المنبثقة من صلب المعيش" (ص١٥٨). ويعتبر الفصل المعنون بــ"أفراح

القبة أو عندما يراقب ميت الأحياء" واحدا من تلك الفصول الممتعة التى يبنى فيها الكاتب، بضمير المتكلم هذه المرة "تخييلا حول تخييل". وهو بذلك، إنما يحد من دور الذاكرة، دون أن يقلل من جدواها "فى ابتداع الصور والفضاءات". يقول حماد، بهذا الخصوص: "كل مرة أسافر فيها إلى مصر يكون جزء من زادى هو ما اختزنته الذاكرة من متخيل أدبى لمبدعين مصريين، وفى طليعتهم نجيب محفوظ الذى بقدر ما يمتح من المتخيل الجماعى يجترح انفتاحات على متخيل ذاكرته الفردية الراصدة للرومانسيك المتناسل بوفرة فى حارات القاهرة والإسكندرية وشوارعها وعماراتهما وعبر أحاديث الناس الحكائين بالطبيعة..."(ص١٦١) .

أكثر من مجرد حكى :

يبدو أن محمد برادة من خلال كل ذلك، لم يكن يتوخى، فقط، أن يمكن مضاعفة حماد – محمد من استرجاع بعض محطات حياته المعيوشة، بمسراتها ومرارتها، على امتداد فترات إقامته أو زياراته لمصر، تلك التى طبعت وجدانه وأحاسيسه ووعيه وذاكرته، فى ارتباطها، أيضا، بالعديد من الأحداث والظواهر، التى عايشها حماد والتأملات والفلسفات التى تمثلها، كالوجودية والماركسية والثورة الثقافية لماوتسى تونغ... إلى جانب العديد من الاختيارات السياسية المجسدة، خصوصا، فى الناصرية والبعثية، والأفلام والأغانى، وخصوصا الروايات التى يفرد لها حماد حيزا خاصا لتحليلها وإبراز قيمتها الجمالية والدلالية، فى سياقها الزمنى والإبداعى: (ذات، تلك الرائحة، الخبز الحافى، أنا أحيا، أفراح القبة، الشحاذ، ثرثرة فوق النيل، الص والكلاب، السمان والخريف، الحب تحت المطر، الكرنك، ملحمة الحرافيش...) وكذا فى ارتباطها بالعديد من الوقائع والمغامرات والمتاهات والصور والوجوه التى تفتق عليها وعى حماد على امتداد إقامته وزيارته لمصر :(ثورة يوليو– تأميم قناة السويس– رؤية جمال عبد الناصر – الهجوم الثلاثى – استقلال المغرب – الالتحاق بالجامعة – المرأة – الحب – المغامرات الجنسية – رحيل عبد الناصر– ثورة مايو١٩٦٨ بفرنسا– التجربة السياسية بالمغرب – الفترة الممتدة من وفاة عبد الناصر إلى مقتل السادات– المشاركة فى الندوات – بروز ظاهرتى الشاديزم والشاهينزم– اكتشاف المزيد من

الشذرات الرومانسيكية فى نهاية الثمانينات – الصحافة المصرية ...) وإنما كان الكاتب يتوخى أيضا، ومن جهنه، المساهمة فى قراءة المجتمع المصرى، وتفكيك بعض رموزه، ومساءلة وتأويل مجموعة من محطات تاريخه السياسى والثقافى والاجتماعي والأدبى والفنى، من موقع الجدل والرفض والتنسيب والتوهيم أحيانا، ومن موقع الإعجاب أحيانا أخرى. وذلك فى محاولة من حماد إدراك وفهم ما كان يجرى أمامه، سواء إبان التجربة، أو بعدها (أى بعد أن تشكلت مسافة زمنية وإدراكية بينه وبين تلك التجربة، بأجوائها وتحولاتها ورموزها). كما كانت رغبة الكتابة مرتبطة لديه بلملمة ووضع اليد على جوانب إضافية من الرومنسيكات(البيضاء والسوداء) التى يزخر بها المجتمع المصرى، بافتتان أحيانا، وبجرأة وعنف أحيانا أخرى. فــ" من حق النصوص أن تكون عنيفة تجاه ما ومن تحب، ومن حق الواقع المليء بالمفاجآت أن يتحض تأملاتنا الغاضبة"(ص٢٠٣). إلى جانب رصده لتحول وإنشطار الذوات والقيم والهوايات داخل هذا المجتمع، وخصوصا بعد أن تعمقت الهوة والشروخ والانفصام بين" إرادة دولتية تشيد التحديث من فوق، وبين أغلبية مهمشة غارقة فى القهر والارتياب منصتة الى صوت الذات الباحث عن لغته وأسئلته"(ص١٨٦). فالذوات لاتكتسب حضورها وقيمتها وتأثيرها إلا من خلال التصاقها بأمكنة متحولة وبأزمنة لن تتكرر... والكاتب من خلال ذلك، إنما يكون قد" عمق التعبير" عن جوانب مما سماه عبيد الله العروى بـــ " العقدة المصرية"(١٠)، والمتجلية، هنا، فيما يسميه حماد بـــ " كلام الرومانسيك المصرى "، هذا المكون الذى تنبه حماد الى فتنته وطرافته وتميزه وامتدادته خارج التقسيمات الزمنية، وخصوصا فى تميزه عن أنواع الرومانسيك الأخرى فى أقطار عربية، حيث الرومانسيك فى المغرب أبكم(ص٢٠٤). والكاتب من خلال كل ذلك، إنما يعمق الشعور كذلك بضرورة اهتمام الكاتب بهذا العلم الآخر، الموازى، الذى يجسه الرومانسيك المصرى. وهو بذلك إنما يرد لمصر بعضا من دين قديم، بعد أن "تعلق بأفق أصبح لا يقدر على الحيدان عنه منذ وطئت قدماه القاهرة.."(ص٢٢). دين سيمتد خلوده فى الأجيال اللاحقة من القراء المتعاقبين لهذه المحكيات. هاته التى سيتلوها، بدون شك، نص آخر ينبنى على مشاريع رومانسيكية جديدة، كمشروع ذلك الرومانسيك الذى فكر حماد، فى زيارته

الأخيرة للقاهرة، فى تجسيده فى نص روائى من خلال حكاية الرجل الموظف فى السكك الحديدية، أو من خلال العودة إلى مكان حماد قد سجله فى دفتر يومياته إبان زياراته المتكررة للقاهرة ... ذلك مجرد تخمين لاكنه قد يتحقق؟

الهوامش :

(١) محمد برادة، مثل صيف لن يتكرر(محكيات)، نشر الفنك، الدار البيضاء ١٩٩٩

(٢) تجدر الإشارة إلى أنه لأول مرة، غى أدبنا السردى المغربى، يتم فيها تجنيس نص بـــ "محكيات". وهو مؤشر من شأنه أن يوجه قراءتنا لهذا النص ضمن أفق آخر، بعيدا عن التفكير فى جنس السيرة الذاتية. وهو واحد من الأسئلة الذى إستشعره البعض، أيضا، فى قراءاتهم للرواية الأولى رحلة "النسيان"، وإن كان الكاتب لم ينف حضور بعض عناصر السيرة الذاتية فى النص الأول، كما فى هذه المحكيات، بالرغم من نسبية هذه الأسئلة، كما فى هاتين التجربتين. وهوما جعل الكاتب يختا ر مفهوم " التمييل الذاتى " بدل " السيرة الذاتية" لوصف هذا العمل الأدبى، وذلك لشعوره باستحالة استعادة معيش مضى، فى حقيقته. الأمر الذى تبرره، كذلك، الصيغة التشكيكية لعنوان هذا النص، ولقولة فرناندو بيسو التى دبج بها الكاتب محكياته. كما أنها الاستحالة التى استشعرها حماد نفسه، داخل النص، على مستوى توزعه بين منطق الذاكرة ونزواتها، وأيضا بالنظر الى طبيعة العلاقة القائمة بين الذاكرة والتخييل، كما يتصورها هذا النص. يقول محمد برادة فى جوابه عن سؤال حول إمكانية اعتبار " مثل صيف لن يتكرر" سيرة ذاتية؟: " صحيح، أننى فى هذه التجربة أقترب من المعيش أو مما يمكن أن يسمى عناصر السيرة الذاتية، لكننى لم أن أقصد أن أكتب سيرة ذاتية، ليس فقد لأنى لا أستشعر قيمة خاصة تخولنى أن أكتب هذه السيرة، ولكن قصدى هو أن تجرتى فى الكتابة آلت إلى اقتناعى بأن الشىء الأهم بالنسبة للكاتب هو أن يعلرف كيف يجد فسحة للقول، فسحة للكتابة، كتابة أدبية بهاذا المعنى، أى تقع على تخوم الخطابات ولاتزعم أن تبلغ وتلقن درسا (...) إذن، القصد لم يكن سيرة ذاتية بالمعنى المتعارف عليه بل كما قلت إيجاد إمكانية للكتابة مع الحفاظ على مساحة تتيح لى أن أنظر إلى الأحداث التى عشتها أو تخيلتها من قبل أن أنظر إليها، من مسافة تتيح النقد والتشكيك وإعادة النظر ...

ورد هذا فى حوار مع محمد برادة، حول نصه الجديد، أجراه رضا الأعرجى، فى جريدة "الحياة"، صفحة آداب وفنون، الأحد ١٨ أبريل ١٩٩٩، ص ٢٢.

يحدث هذا فى الوقت الذى صدرت فيه الطبعة الثانية لنفس النص، حاملة معها، هذه المرة، مؤشر "رواية". أنظر طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق الكتابة (٣٢) القاهرة١٩٩٩ .

(٣) نذكرن هنا، على سبيل المثال، "يوميات" رشيد يحياوى، التى كتبها عن الفترة التى قضاها فى مصر لأجل الدراسة، فى نص ممتع عنوانه "القاهرة الأخرى"، صدر عن وكالة الصحافة العربية بمصر (سلسلة نوافذ) ١٩٩٧ .

كما نشير، أيضا، إلى السيرة الروائية لعبد الكريم غلاب المعنونة بـــ"الشيخوخة الظالمة: سيرة ذاتية لشاب يرفض الشيخوخة" (دار الثقافة ١٩٩٩)، والتى يستوحى فيها أجواء من سيرته فى القاهرة. ثم كتابة" القاهرة تبوح بأسرارها" الصادر عن كتاب الهلال، العدد ٥٩١، دار الهلال مارس ٢٠٠٠.

غير أن ما يلفت الانتباه فى السرد المغربى الحديث هو الندرة الشديدة للنصوص السردية التى استوحت فضاءات برانية عربية. وهو أمر قد تعود بعض عوامله إلى كون كتاب السرد الحديث عندنا لم يقيموا، بالشكل الكافى، داخل فضاءات عربية، بحيث تمكنهم تلك الإقامة فى طولها أو فى قصرها، من التفاعل المتعدد مع تلك الفضاءات واستيحائها داخل نصوصهم. أو لكون كتاب آخرين، بالرغم من إقامتهم داخل أحد تلك الفضاءات، لم يلجأوا إلى الكتابة عن تلك المرحلة من إقامتهم هناك. وهو ما استشعره " حماد" نفسه، على لسان السارد فى " المحكيات" فى قوله:" يفكر أحيانا فى أن الفراغات والثقوب كانت ستملأ لو أن الآخرين، جميع الآخرين، الذين يستحضرهم الآن كتبو عن نفس المرحلة عما يسمى بالذكريات المشتركة، لأمكن إعادة ترتيب الذاكرة ."(ص٢٦). نفس الغياب، يمكن القول به أيضا بخصوص ندرة الاهتمام برصد " صورة المغرب " فى الأدب العربى الحديث، فباستثناء بعض النصوص الروائية والشعرية القليلة جدا. نذكر، هنا على سبيل المثال، رواية" أصيلة " لجميل عطية ابراهيم، ورواية" الرقص على ذرى طوبقال (الليل... وظلال القرى)" لسليمان القوابعة، وقصيدة أندونيس المشهورة" مراكش- فاس والفضاء ينسج التأويل"، فإننا نكاد نعثر على نصوص سردية أو شعرية وافرة،

لكتاب عرب من غير المغاربة، تمكننا من تكوين تصور شبه تقريبي عن صورة المغرب فيها بخلاف الأدب السردى الأجنبى (الأوربى خاصة) الذى تفاعل مع هذه الصورة بمستويات أشد كثافة، وذلك نتيجة لتظافر العديد من الاعتبارات. فى مقابل ذلك، نجد أن الرواية المغربية، والعربية عموما، سواء تلك المكتوبة بالعربية أو بغيرها من اللغات الأخرى، قد اهتمت برصد واستيحاء صورة الغرب فيها بشكل كبير ولافت. وهو اهتمام تبقى له مبرراته ومؤثراتهالتاريخية والحضارية والثقافية، هى التى تحكمت فى بروز ذلك الاهتمام امتزايد بتجليه صورة الغرب، وذلك إلى المستوى التى أصبحت فيه هذه الصورة تشكل تيمة مكزية فى العديد من النصوصالروائية العربية ...

(٤) د. مصطفى الضبع استراتيجية المكان، سلسلة كتابات نقدية ٧٩، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر ١٩٩٨ .

(٥) فى حوار مع محمد برادة أجراه محمود الوردانى، فى: أخبار الأدب، العدد٢٩٨ مارس٢٨، ١٩٩، ص ١٠ .

(٦) صبرى حافظ، " مثل صيف لن يتكرر" ولعبة مراوغات السرد والذاكرة، فى جريدة "العرب"، الثلاثاء ١٩٩٩ - ٧ - ١٣، ص١٠.

(٧) نلمس فى كتابات بروست هذه القدرة الخارقة على تشغيل الذاكرة والاسترجاع، وخصوصا ما يسميه هو نفسه بالتذكرات اللاإرادية، تلك التى تشكل المادة الخام بالنسبة لكل فنان. يراجع كتاب:

Michel Raimond , Le Roman Contemporain , Le signe des Temps, ed. CDU et sedes, Paries 1976.

(٨) يراجع، فيما يتعلق بعلاقة النسيان بالذاكرة، العدد الخاص بـــ" الذاكرة والنسيان" من مجلة:

Cmmunication,n49,ed. Seuil,1989,p.14-15.

(٩) إدوار الخرائط، الحساسية الجديدة، مقالات فى الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت ١٩٩٣، ص٢٢٨ .

(١٠) عبد الله العروى: من التاريخ إلى الحب (حوار أجراه محمد الداهى)، نشر الفنك، ١٩٩٦، ص٤٥ .

القطرة السادسة عشرة :

البنية الأساسية الثقافية

يكثر ترديد الكلام عن البنية الأساسية، ومشروعاتها، وهو دخول جاد ومباشر إلى مطالب المستقبل، والتركيز على الهدف المطلوب، حتى وإن كان البعض يثرثر بالكلمة مجاراة، أو مداراة .

إن الأوطان لاتبنى عشوائيا أو اهتداء بالنظر القصير، ولكن من الملاحظ أن حديث البنية الأساسية يحصر تصوراته فى البيئة المادية وهذا مما لايستهان به، ولكنه يبقى ناقصا، بل فاقد الهدف ضعيف، الجدوى فى حال الاقتصار عليه. إن شبكة الطرق الميسرة الآمنة، وخطوط الهاتف، وسائل التخلص من النفايات، وتوفير مرافق الخدمة للمدن والقرى على السواء، هى مطالب أساسية، ولكنها ليست " كل " المطالب الأساسية وأعتقد أن من واجب المثقفين أن يطرحوا تصوراتهم الثقافية تجاه مطالب المستقبل، فهذه التصورات هى التى ستقود إلى تحديد الأهداف، ومن ثم تستدعى "الوسائل"المطلوبة لبلوغها، وهذه الوسائل هى بذاتها: البنية الأساسية الثقافية. لقد طال حديث المثقفين والمفكرين عن أهمية أن يكون لنا "مشروع قومى"، بعبارة أخرى: أن تكون لحركتنا الاجتماعية أهداف عامة، معبرة عن وعينا بالواقع وتطلعنا للمستقبل، ترضاها قيمنا الأساسية، لأننا استخلصنا جوهرها من تجربتنا التاريخية المميزة ،معروضة على محك واقعنا الذى نعانى، طامحة إلى الترقى بهذا الواقع إلى الأكمل والأجمل. إن هذا المشروع القومى ليس من قبيل الرفاهية الفكرية، أو الزهو الثقافى، إنه مطلب حتمى لإقامة نظام اجتماعى صلب متماسك مستقر، لأن ثبات التصور يعنى وضوح الهدف، ويعنى أيضا اتفاق النظر، أو تقارب الأفكار والمناهج فى سبيل تحقيق هذا الهدف. يقال عادة فى مجال تزكية الاهتمام بالعلوم الإنسانية وبخاصة الآداب والفنون إنها التى تخرج بالتجمع البشرى إلى صيغة "المجتمع". ممكن أن يلتقى آلاف الناس فى مكان واحد فلا يكونون مجتمعا، ويمكن أن يجتمع الملايين ولا يكونون " دولة"، وذلك حين ينقصهم ما يوجد بين نفوسهم ويقارب بين طرائق تفكيرهم. إن الفنون والآداب هى التى ترسخ التعاطف والتساند،

هى التى ترتفع بالجماعة إلى مستوى "المجتمع. هذا تقريب لمفهوم "المشروع القومى" وضرورته، ولكنه – لكى يتحقق– يتجاوز هذا التبسيط، لأن المشروع القومى لا يرتفع كشعار مجرد (فما أعظم قدرتنا على صياغة الشعارات). إن اجتماع المفكرين وإسهاماتهم هى البداية بالطبع. ولكن خلاصة تصوراتهم لابد أن تثمر آليات للعمل، وخطوطا حاكمة لا يجوز تجاوزها. وفى تصورى أن هذا المشروع القومى لا يحتاج عقد مؤتمر، فما أكثر المؤتمرات التى نشهد انعقادها غاية فى ذاته، وإنما يحتاج إلى إثارة الاهتمام العام لدى المثقفين والمفكرين وأجهزة الإعلام وصالونات الفكر، والنوادى ... الخ، هذا الحوار الحر المعلن هو الذى ينتهى إلى وضوح للاتجاهات والتطلعات، التى تعاد صياغتها فى أهداف محدودة، وآليات متوازية أو متعاقبة، تمهد الطريق إلى الغايات المنشودة.

(الأهرام ٢٩/٥/١٩٩٢)

◈◈◈◈

القطرة السابعة عشرة :

الإقليمية الثقافية

"الإقليمية كلمة علمية بريئة، محايدة، وهى درجة من درجات الوطنية، التى غرسها الله فى فطرة الإنسان، فوطنك هو الأفضل على سائر الأوطان، مع أنه قد لا يكون أجمل البلاد، ولا أرغدها ولا آمنها، ولو كانت الأقاليم تحب لجمالها لأصبحت البلاد الأقل جمالا أوثروة أو أمنا خربة، وهذا ما لم يكن. ولكن هذه العاطفة مثل كل العواطف ذات وجهين: بنائى إذا أخذ قداه المقبول أو المطلوب، ومدمر إذا انحرف عن غايته البنائية، إذ يمكن أن تكون بناءً وتفانيا فى العمل وايثاراً، ويمكن أن تكون دعوة الى الإنغلاق والعزلية، والتعالى على الآخرين .

شرط الوطنية الصافية أن تحب بلدك، وأن تحترم حب الآخرين لبلادهم، أن تعتز بكل مايميز – إيجابيا – اللإقليم الذى تنتمى اليه، على أن تكون مستعدا لإقرار الآخرين إذا فعلوا الشىء نفسه، فإذا تحقق الشرط الأول دون الثانى فتلك هى الإقليمية البغيضة، وهى مقدمة للتحجر، والسير فى طريق الغناء .

من وجهة المناهج النقدية: "الإقليمية الثقافية" منهج معترف به، فى مقابل المنهج التاريخى هناك المنهج الجغرافى أو الإقليمى، ولكن هذا شىء يختلف عما يراد الآن من هذه العبارة التى تعد ذما ونقصا، حين تكون صورتها الماثلة حين يدعى أحد المراكز الثقافية أنه المتفرد بالفكر، والإلهام وأنه الوحيد المبدع، وأن ثقافته الوحيدة الجديرة بأن تكون النموذج المحتذى، وليس أمام المراكز الأخرى(فى أقطار أخرى) إلا أن تكون تابعة له. من حق كل إقليم أن يحظى باهتمام آبائه وأن يأخذ حق الرعاية منهم دون تهمة مادامت رقعة الثقافة العربية قد انداحت واتسعت زمانا ومكانا تجل الالمام بصورتها الشاملة غير متيسر إلا لقلة من أهل الاختصاص، إننى – كواحد من المثقفين المصريين- لا أجد حرجا فى الاهتمام بماضى الثقافة العربية فى مصر، أو لنقل: الثقافة المصرية، بل أشعر أن هذا من واجبى قبل غيرى، ولكن لا يصح أن أهتم بالبهاء زهير مدعيا أنه خير من المتنى، أو أن ابن مطروح أشعر من البحترى !! هذه ليست إقليمية ثقافية وحسب، إنها ضلال فكرى وتضليل علمى أيضا.

ثلاث درجات من ضرر الإقليمية الثقافية. أولها أن تنغلق ثقافة الإقليم على نفسها فى اكتفاء ذاتى تغلق فيه منافذها عن استشراف الجديد والتفاعل مع العلم من حولها، والسعى الى تحقيق التكامل مع العالم من حولها، والسعى الى تحقيق التكامل مع محيطها الحضارى والجغرافى. وثانيها أن تتجاهل حقائق الفكر وموضوعية الحكم فتسبغ على أبناء الإقليم- لمجرد أنهم من الإقليم- أهمية لا يستحقونها، وألقاباً لا يستطيعون حملها أو الوفاء بحقها. إن هذه المبالغات تفسد الذوق العام، وتضلل، وتؤدى المزيد من تردى الحركة الثقافية، حتى وإن صدرت عن حسن نية يظن أن هذه المبالغات تمنح الثقة لأبناء الإقليم وتساعدهم على إثبات وجودهم. إن نتيجتها عكس هذا تماما. وثالثها هو الوجه الآخر لما طرحناه فى النقطة السابقة، وهو التهوين الدائم من إنجازات الفكر والتقدم فى الإقليم الأخرى أوفى إقليم معين، فقط لمجرد صرف الأنظار وإخلاء الميدان.

(الوطن- الكويتية: ١٩٨٥/٩/٥) (أجرى الحوار خالد محمد عثمان)



القطرة الثامنة عشرة :

بيت المثقفين

كلمة "أزمة" اهترأت من كثرة تداولها، حتى زهدنا فى سماعها، ومع هذا لا تزال شديدة الصدق والدقة فى وصف وضع الثقافة والمثقفين فى العالم العربى ، وكذلك يجب البحث عن أسباب، لأنه – علميا – لا يمكن إعادة "مرض متوطن" لسبب واحد. لابد أن نعترف بأن هناك تداخلا فى أزمة الثقافة، وهذا من طبيعة "الثقافة" ذاتها، ولكننا نكتفى بمستويين هما الأكثر تأثيرا: الثقافة والسلطة، والمثقفين فيما بينهم. و لا يعنى هذا تراجع الاهتمام بمستوى علاقة الثقافة بالجماهير، ولكن هذه العلاقة انعكاس مباشر لعلاقة الثقافة بالسلطة، وبعلاقات المثقفين أنفسهم. لا نريد أن نحيل أزمة على، ولكن هذا يبدو ضروريا فى إحالة أزمة الثقافة إلى أزمة الديموقراطية. وليت الأزمة / الكارثة تتوقف عند الديموقراطية، فهناك نظم سياسية تسمح بقدر من حرية الحوار واختلاف الكتابة، ولكن هذه النافذة الضيقة تنغلق حين يتولى المثقفون رقابة بعضهم بعضا، وحين تتحول الرقابة إلى عداء!!

إن العرب جنس ضيق الصدر، انفعالى أصلا، يسكن المناطق الحارة، وغضبته لا تؤتمن ولا يمكن حسابها، وهذا العامل (الطبيعى) يضع علامته على الأزمتين معا: السياسية (الديموقراطية) والثقافية. التداخل بين النظام السياسى وأجهزة الثقافة جعلها كذراع ينبغى أن يكون فى خدمة النظام الحاكم، وهذا يبعدها عن طبيعتها التى تقوم على التواشج المستمر مع الجماهير التى هى مصدر شرعية النظام السياسى ذاته. إن رقابة السلطة على الأجهزة الثقافية وتحكمها فى حركتها وتقدير رؤيتها يلغى فاعلية هذه الأجهزة فى مجال عملها الحقيقى وهو تطوير وتنوير الحياة الاجتماعية بين الجماهير، وليس بين دواوين الحكومة. وتكتمل الكارثة / الأزمة بما "يرتكبه" المثقفون أنفسهم حيال بعضهم البعض، وهو ما يعمق الفواصل والأخاديد فى حياتنا ذات النزوع القبلى من الأصل. لاتقل مطاردة المثقفين – فيما بينهم – ضراوة وضيق أفق، من مطاردة السلطة لهم. إن المثقف العربى – بوجه عام – يفرح بك حين تردد كلامه، أو تكون قريبا من مقولاته،

وأن يكون إيمانك على قدر إيمانه، وأهدافك هى أهدافه، وإلا فإن مصطلحات القمع جاهزة بدءا من "العمالة"، وحتى "الخيانة" وهى ليست مصطلحات فنية، ولا تتداولها لغة النقد، ومع هذا فإنها أشهر مصطلحات النقاد، ومن يدعون أنفسهم بالمفكرين.

إن بيت المثقفين يحتاج إلى كثير من الديموقراطية قبل أن يطالب الآخرين بها، وإن تقدمنا الحضارى مرهون بهذا المبدأ قبل أى أمر آخر.

(الوطن- الكويتية: ١٩٨٤/١٢/٦)

(أجرى الحوار: خالد محمد عثمان)

◈◈◈◈

القطرة التاسعة عشرة :

الإدارة ..أولا

إذا كان لابد من مدير لأى عمل أو أى مؤسسة، فإن المؤسسات الثقافية ليست استثناء، ومن ثم يكون البحث فى أزمة الإدارة من صميم احتياجات الثقافة والأدب، كما أن "الإدارة" مسؤولة قبل غيرها عن إنجاز التقدم الوطنى أو إحباطه. إن مشكلة الإدارة فى الأوطان المتخلفة لا تكتفى بأن تطل برأسها فى أى موضوع، إنها الموضوع نفسه، وهى لا تقنع دون ذلك، فمهما كان نوع العمل المنوط بها فإنها لا تلبث أن تضخم حتى تغدو رأسا كبيرا "متورما" لا يهتم أن يكون من تحته جسد هزيل. إن الإدارة فى هذا العالم الثالث تبدو هدفا فى ذاتها وعملا يخدم نفسه، إنها "رأس" لا يعمل على تمكين "الجسد" من أداء عمله فى أحسن الظروف الممكنة، بقدر ما يحرص على تكبيله وتحديد حركته حتى لا ينطلق إلى أبعد من رؤية هذه الإدارة، أو تجاوز قدراتها (الورقية) الملتزمة بحدود فهمها الخاص للوائح، وحرصها على المستندات، بحيث يبدو كل شىء "على الورق" شرعيا، له أسانيده، حتى وإن رفضه المنطق، وأدانه الحرص على المصالح الحقيقية.

فى كتابه النادر "ذكريات عارية" يقول الدكتور سيد أبو النجا - كبير أساتذة الإدارة - إننا لا نكاد نجد فرقا بيننا وبين العالم المتقدم فى أوروبا وأمريكا، يتضح

هذا حين يجلس مهندسنا مع مهندسهم، أو يعمل طبيبنا مع طبيبهم، أو يتناقش حقوقينا مع حقوقيهم...الخ، أما الفرق الهائل الذى يمكن العبور فوقه – كما يرى الدكتور أبو النجا – فيبدو حين يجلس "مديرنا" مع "مديرهم" إذ لا علاقة بين أسلوب كل منهما، كما يمكن تعديل أو ترشيد سلوك صاحبنا ومعتقداته الإدارية، مهما عقدت له الدورات، أو طالت ممارساته العملية، مما يعنى أن الموروث الثقافى لوصف "المدير" (وليس القصد كلمة المدير كمسمى وظيفى إذ يدخل فيه كل من يقود عملا، أو يرأس مؤسسة) أقوى توطنا وأعتى مقاومة، حتى يصفه الدكتور أبو النجا بأنه استعمار متوطن فى داخل نفوسنا كالبلهارسيا، وهذا لا يدفع بنا إلى اليأس، بل يحرص على المواجهة الجادة.

(الأهرام ١٩٩٢/٦/٥)



القطرة العشـــرون :

المحدال المصرى من أين يبدأ؟

ولكى لا تكون الدهشة العابرة هى المدخل، بل محاولة الفهم، نذكر أن "المحدال" كلمة عبرانية معناها" التقصير" وهى عنوان كتاب ألفته جماعة من الصحفيين الجادين، الذين شاركوا – مراسلين ومحللين عسكريين – فى حرب الغفران.

(أكتوبر/ رمضان) وفجعتهم هزائم الجبهة، وزلزلة المجتمع المغتر بالثراء والسطوة والمساندة العالمية، فراحوا ينقبون فى خفايا نفوس شعبهم، ونظامه، وحكومته. الخ.. ليستخرجوا أسباب هذا " التقصير". إن أى شعب لن يكون صورة لشعب آخر، ومن ثم لا يصح أن نتأمل أسباب تقصيرهم لنتخذ منها دليلا على تقصيرنا، مع هذا يمكننا أن نجد بعض السلبيات التى قد لا نقدرها قدرها، موضع اهتمامهم، فى البحث عن أسباب الهزيمة، ومن ثم يتوجب تغييرها .

ومع أن اهتمامنا الأول هو "التقصير" الثقافى المصرى، فإننا لا نستطيع أن نعزله عن سياقه من سلسلة التقصيرات، وفى "المحدال" تحدث صحفيوهم عن أعمال

البناء المزدهرة التى اقتناها الأثرياء، وأنعشت طبقة المقاولين، ولكنها تركت الجنود بغير بيوت!! وتحدثوا عن ازدهار الفنون، وتعدد معارضها، وتضاعف عدد المسارح الفاشلة، ونوادى الليل، والمطاعم الفاخرة، تزدحم بالقادرين من أثرياء النصر السابق وكبار موظفى الحكومة. "أما الدولة: أنا وأنت، فقد دفعنا الحساب كله"!! .

ثم – بعد هذه الصورة العامة– نصل إلى التعليم، الذى يوصلنا إلى الجامعة .. كيف كانت إسرائيل، فى مرحلة بناء الكيان الصهيونى وتأسيس دولة عصرية قادرة على فرض نفسها على جيرانها الأعداء، وعلى العالم كله. وكيف صارت بعد أن استنامت إلى غرور النصر، والظن بأن المستقبل آمن، والمطالب – مهما شطت– مستجابة؟ "يمكن تقديم الطالب الإسرائيلى النموذجى، الذى يتظاهر لتأجيل موعد الامتحانات، ولكنه لا يحرك إصبعا فى المسائل القومية المتعلقة بالحرب والسلام، بالحياة والموت".

هذا هو "الطالب" العام، يمكن أن "يشاغب" فى أمور الدراسة، ولكنه شديد الولاء للقضايا الوطنية المصيرية. أما الجامعة، فالمشكلة لاتبدأ من الطالب – وهذه مسألة مهمة جدا، إنها تبدأ من" الأستاذ" الذى يمارس فرض توجهاته على الطلبة، من موضع القدوة ..يقول التقرير عن جامعات إسرائيل بعد انتصارها فى حرب يونيو ١٩٦٧: و" جامعاتنا" التى كان يمكن لها أن تصبح جسما سياسيا يشارك فى تقويم المستقبل وتحديده، انقلبت إلى روضات أطفال، لمليون من أصحاب النظارات، الذين يريدون أن يصبحوا دكاترة فى شىء ما، وكذلك لمليون من الفتيات اللواتى يردن أن يصبحن نساء لدكاترة فى شىء ما". هذه هى بداية التدهور لأى مؤسسة ثقافية، علمية، وبداية انحلال المجتمع وانحداره" دكتور فى شىء ما " و" حرم الدكتور فى هذا الشىء الـــ ما"؟! وهذا التصور المحرف للمقام الكريم، الذى ينبغى أن يكون لأستاذ الجامعة، من أين تسلل لمليونين من الطلاب ؟ لابد أن يكون من الأساتذة أنفسهم، من نوعية التخصصات، ومن طريقة التدريس، على وجه التحديد. لقد أصبح بلوغ عضوية هيئة التدريس هدفا فى ذاته، ولم تعد للجامعة وظيفة "اجتماعية" تتجاوز خدمة أعضائها بإيجاد وظائف ودفع مرتبات وحوافز ومكافآت لجان، وتوزيع مذكرات وكتب.. أما "الموضوع" و"الهدف" فى

هذا كله، فإنه مسكوت عنه!! لهذا كانت بداية طرحنا لقضايا الجامعة عن "إدارة الجامعة" ولم نقصد بالإدارة "الكتبة" على درجاتهم، بل الإدارة العلمية تحديدا، وهى فى جامعاتنا - تقريبا - إدارة غير علمية، لأنها لا تضع الأهداف العلمية فى المكان الأول من اهتمامها، بل إنها لا تشغل نفسها بتحديد هذه الأهداف أصلا، فضلا عن وضع الخطط لبلوغها، أو حتى مقاربتها.

إن فلسفة الجامعات فى عصرنا، والعصر القادم، أنها جامعات للبحث العلمى، وخدمة المجتمع، والتدريس- على هذا الترتيب فى الأهمية. فأين جامعاتنا من هذه الأهداف الأساسية؟ إننا- بالطبع - لا نطالب بتحقيق المستحيل، وندرك جيدا ما تعانيه جميع مؤسساتنا العلمية والثقافية من ضيق موارد الإنفاق. هذا حق، ولكنه حق فتح الطريق إلى باطل مشهود، وهو إن هذه الموارد المحدودة ذاتها لا تنفق بنسبها الصحيحة فى الأوجه الأكثر أهمية (وهنا تبرز مشكلة الإدارة من مستوى آخر) ثم يأتى التعنت الروتينى والتحكم" الورقى" ليقضى على أقل الممكن، فى إحدى الكليات العلمية، يرتفع عدد أعضاء هيئة التدريس، ليقارب أعداد الطلاب فى الكلية، بما يتجاوز أرقى النسب العالمية. ماذا يصنع هذا العدد الضخم من المعيدين والمدرسين المساعدين، والمدرسين، والأساتذة المساعدين؟ إلخ.. وليس لديهم طلاب يؤلفون "لهم" الكتب الهزيلة المادة، الكئيبة الشكل، لقد تحركت فى بعضهم رغبة البحث العلمى، كتب إلى إدارته يطلب خامات بألفى جنيه، طلبت منه أرقاما، و أوراقا، وعروضا، احتاج تدقيقها إلى أشهر، وحين تم اعتماد المبلغ ظهر أن سعر هذه الخامات ارتفع إلى ألفين وخمسمائة .. المطلوب أن يبدأ .. من جديد، ولكن .. هل ستقف" اللعبة" عند حد ؟! أما البحث العلمى ذاته، فى هذه الكليات، فمتى يبدأ، ومتى تضع حاجات المجتمع فى اعتبارها، لتبرر وجودها على الأقل: وجودها!!

(الأهرام: ١٩٩٢/٧/٣)



رؤية خامسة

- الشهادة الخامسة عشرة: شهـــادة — **أ. د. توفيق الفيل**
- ــــ السادسة عشــرة : غزو الكلمات — **شعر: صلاح الحلبى**
- ــــ السابعــة عشــرة : أغلى ما نملك لأعز من نحب
د. عبد الناصر هلال
- ــــ الثــامنــة عشرة : الرجل الصريح — **محفوظ عبد الرحمن**

✦ ✦ ✦

- عنـــه (٩): الحركة العبورية — **أ.د. حسن البنداري**
(١٠): الواقعية فى الرواية العربية — **محمـــد قطـــب**
(١١): قراءة فى العدد الخاص — **د. وليد سعيد الشيمى**

✦ ✦ ✦

- إليــه (٥): الحكيم يملى دموعه المؤجلة
قصة: أ. د. عبد الغفار مكاوى

✦ ✦ ✦

- قطـــرات — **أ. د.محمد حسن عبد الله**

* الحادية والعشــرون : تأديب السينما
* الثانية والعشــــرون: الفرق بين الطيب صالح ونجيب محفوظ
* الثالثــة والعشــرون: الحداثة فى حدود المسموح
* الرابعــة والعشرون : المسرح رؤية كونية
* الخامسة والعشرون : حول أولاد حارتنا



الشهادة الخامسة عشرة :

شهـــادة

د. توفيق الفيل

صلتى بمحمد حسن عبد الله تمتد إلى تلك الأيام التى كنا فيها طلابا فى دار العلوم وكانت هذه الكلية فى مكانها القديم فى المنيرة تسمح للطلاب أن يكونوا معا أغلب الوقت كما كانت تسمح لهم بأن يلتقوا بأساتذتهم. وتنشأ بينهم أعمق الصلات وأقواها .

كان محمد حسن يسبقنى بعام، لكن منذ التقينا نشأت بيننا مودة قل أن تنشأ أو نراها الآن، وبدأ تقديرى له يوم نال جائزة القصة، وتسلمها من الدكتور طه حسين الذى كان قمة من يصافحه يكون قد جاوز الثريا .

عرفت هذا الأديب الذى حظى بهذا التقدير، وهو فى نفس الوقت من النابهين فهو دائما من الأوائل فى دفعته التى ضمت عددا من الأساتذة والباحثين الآن. كان محمد حسن ولا يزال طيب المعشر، ودودا، لا يقف أمام خير يصيب غيره، يمد يده بالعون لمن يعرف ومن لا يعرف. وقد ظلت علاقتنا وطيدة، إذ جمعتنا الظروف معا فى دولة الكويت، كان محمد حسن قد نال درجة الليسانس بتقدير ممتاز، وكان له زميل زاد عنه نصف درجة. وخلت فى ا لكلية درجة معيد فى الأدب. أصر الآخر عليها على الرغم من أنه لا يهوى هذه الدراسة، لكن إصراره عليها جعل محمد حسن يترك كليته ويذهب إلى الكويت. ومن الغريب أن الآخر لم يستمر فى وظيفة الأدب، وتركها بعد أن حرم من يستحقها منها.

التقينا فى الكويت ... ولا يزال الطموح على ما هو عليه، فحصل على درجة الماجستير، وعين معيدا فى جامعة الكويت إلى أن حصل على الدكتوراه وعين مدرسا بها. وتزاملنا فى هذه الجامعة عشر سنوات، رأيت فيها عطاءه وإسهامه فى كل مناحي الحياة الفكرية والأدبية والاجتماعية والتعليمية.

ويُعد محمد حسن عبد الله من الرواد الأول الذين أسسوا قسم اللغة العربية

بهذه الجامعة، وتخرج على يديه عشرات، بل مئات من المثقفين والأدباء فى هذا البلد الكريم لا يزال عدد كبير منهم يحفظ له الود، ويكن له الحب والتقدير. وقد ظهر ذلك جليا عندما أُوعز إلى إحدى تلميذاته باتهامه بأنه أخذ مقالا من أعمالها، وهنا تصدى لها تلاميذه، وكشفوا الزيف والكذب. وبينوا أن محمد حسن يؤخذ منه، ولا يأخذ، ويأكل الآخرون من تنوره، ولا يأكل من تنور أحد. وعلى الرغم من بشاعة الفرية والدعاية التي صاحبتها، لم يخرج محمد حسن عن هدوئه وثقته، ورد بكلمات واثقة مبينا أن هذا الكلام المنشور أقل من مستواه العلمى، ولا يرقى إلى مستوى تلاميذه، ومن ثم لا يمكن إلا أن يكون مدسوسا على الجريدة. وظهر الصبح لكل ذى عينين وانقلب السحر على الساحر وبقى محمد حسن عبد الله كالمحيط يبتلع العواصف والأعاصير، ثم يمضى فى جلاله المهيب لا تكاد تسمع له همسا، ولقد تحقق من خلال هذه الحادثة المقولة الشهيرة التى تقول: إن السم الذي لا يميتنى يحيينى، كانت هذه الحادثة سما أراد بها أصحابها أن يضيروه. لكن هذا الجمع من الأدباء والمثقفين كشفت بوضوح المكانة الرفيعة التى يحتلها محمد حسن عبد الله فى النفوس والقلوب. وتحقق فيه قول أبى تمام :

وإذا أراد الله نشــــــر فضـــــيلة طويــت أتـــاح لهـــا لســـان حســـود

لـــولا اشـــتعال النار فيما جاورت مـــا كـــان يعرف طيب عرف العود

ومن العلامات البارزة التي صنعها محمد حسن عبد الله، أنه أول الرواد الذين كتبوا فى أدب الخليج، فلم تعرف باحثا أكاديميا تناول النتاج الأدبى والفكرى والفنى على هذا النحو من الدقة والعمق، مما جعله – رضى الآخرون أو لم يرضوا – المرجع الرئيس فى أدب هذه المنطقة، لقد قدم أول ما قدم: الحركة الأدبية والفكرية فى الكويت. ثم قدم ببلوجرافيا الأدب. وتتبع فيها قصاصات الصحف، والمجلات التي صدرت عن البعثة الكويتية وغيرها. لقد صنع محمد حسن عبد الله تاريخا أدبيا لهذه المنطقة لم يكن معروفا قبله .

وإذا كان النقاد يعدون زكى طليمات أبا المسرح فى الكويت، وذلك لإسهامه فى إنشاء معهد الفنون المسرحية، فإن التاريخ للمسرح الكويتي، وإلقاء الضوء على

كتاب المسرح والمخرجين من الأعمال التي قام بها محمد حسن عبد الله، ولولا كتاباته ونقده وتحليله للأعمال المسرحية والفنية لما عرف أحد شيئا عن صقر الرشود وعبد العزيز السريّع وغيرهم

وإذا كان أسلافنا يحكمون على العالم من أساتذته وتلاميذه. فإن أساتذة محمد حسن عبد الله كانوا من جيل الرواد العظام. إبراهيم أنيس، غنيمى هلال، عبد السلام هارون، على حسب الله، أحمد هيكل، عبد الحكيم بلبع .

أما تلاميذه فهم الآن ملء السمع والبصر فى الكويت: فمن تلاميذه سليمان الشطي الأستاذ الجامعى اللامع وخليفة الوقيان الأديب الشاعر وأحد الذين أنشأوا المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وأشرف مع المرحوم العدوانى على سلسلة عالم المعرفة. كما كان من تلاميذه طارق عبد الله، وفهد إسماعيل، وخالد عبد اللطيف، وسعاد عبد الله وغيرهم ممن لا تسعف الذاكرة بهم .

وإذا جئنا إلى الإسهامات العلمية. طالعتنا أعمال محمد حسن عبد الله فى الأدب والنقد، التي لم تقتصر على زمن دون آخر. فكتاباته فى النقد القديم لا تقل أهمية عن كتاباته فى النقد الحديث. كتب فى نقد الشعر، كما كتب فى نقد الرواية والمسرح .

أرّخ، وشرح، وفصّل، وقدم من الأعمال ما يجعله واحدا من أبرز نقاد الأدب ومؤرخيه المعاصرين. كل ذلك دون ضجيج .

وذلك بالإضافة إلى أعماله الإبداعية فى القصة القصيرة والرواية والمسرح.

بقى أن أشير إلى أمر له أهميته لا أكتبه من أجل محمد حسن، ولكن أكتبه من أجل الحقيقة، والحقيقة وحدها، فكثير من أعمال محمد حسن عبد الله تُسرق جهارا نهارا، وبلا حياء. وإذا كانت عفته تحول بينه وبين الحديث فى هذه الأمور، فإن تلاميذ محمد حسن، بل وكل مفكر يجب عليه أن يتصدى لهذه الأمور وأن يكشف الذين اقترفوا إثمها، حتى لا تضيع الحقائق، وتختلط الأمور .

أما المؤتمرات والندوات والمناقشات التي أسهم فيها محمد حسن عبد الله

فأكثر من أن تحصى. ولم يكن يذهب إلى مؤتمر أو ندوة ليكون ضيف شرف، أو لتبادل المنافع كما يفعل كثير من الناس. بل كانت بصمته واضحة فى كل مجلس، وكل منتدى وكل مؤتمر .

وإذا كان الإنسان تعرف قيمته بكثرة أصدقائه، فإن قيمته أيضا تعرف وتقاس بكثرة أعدائه. وقد كان لمحمد حسن كثير وكثير جدا من الأصدقاء والتلاميذ الذي قدم لهم العون، وأرشدهم إلى الطريق الصحيح، وهم أو على الأقل كثير منهم يدين له بالفضل. كما كان لمحمد حسن كثير من الأعداء أشرت إلى بعضهم، لكنه والحق يقال كان ولا يزال يقابل السيئة بالحسنة. ويبسم فى وجه من يكرهه، قبل أن يبتسم فى وجه من يحبه، ويلتمس له العذر .

لكن الشيء الذى لا يتسامح فيه .. هو إحساسه بأن حبيبه لا يبادله نفس الحب. وقد يكون ذلك راجعا إلى رهف إحساسه الفنى، ومثاليته. وأنا أعرف أن هذا الإحساس قد أصابه بكثير من الأذى النفسى، وسبب له من الآلام ما لا تتحمله نفس.

تحية لمحمد حسن الباحث الأديب .. الأستاذ. وقبل هذا وذاك تحية لمحمد حسن الصديق الذى اختلفت معه، لكن ظل الحب بيننا كما هو، وسوف اختلف معه إن كان فى العمر بقية .. وسوف يظل الحب كما هو .. لأن القلوب الكبيرة لا تعرف سواه .

الشهادة السادسة عشرة:

غـزو الكلمــات

شعــر: صلاح الحلبى

لأنها أول " الكلمات التى ألقيتها فى صالونه الأدبى أهديها إليه

أستاذى الدكتور محمد حسن عبد الله

قال الجد:

" يا أيها الولد اتئد

لاتنشطر

واصطبر على الزمن الخثر

فإذا تاهت منك الخطى. ..

فاتلو ما علمتك من كلمات ".

كان طفلا للسماء يخِط الحروف على وجه القمر،

من دمائه النبية

كانت محبرة الحروف

بالقلم الفارس

يخط الولد الحروف

ويوشوش النجمات البعيدة

آيات للطهارة. .. .. !!

ها قد انحنت السماء

وغاب عنها القمر

انتثر الولد

إذ لايكتب القلم الفارس

على غير وجه القمر.. !

كان حلما للفتى

أن يصير ابن العشرين ربيعا

حتى يلبس جلباب الأخوال،

ويعلو فرس الجد،

ويغزو الدنيا بكلماته. .. .. !!

ها قد صار الولد ابن الخمسين خريفا،

ولم يغز شبرا عن يمينه،

أ شبرا عن يساره،

أو وراء ... أو.. أمام

فقط. ...

كانت تغزوه الكلمات. ...!

الشهادة السابعة عشرة:
أغلى ما نملك لأعز من نحب

د. عبد الناصر هلال

ذات صباح دافئ وبالتحديد فى ٧أبريل ١٩٩٦فى مدينة أسيوط، كانت المرة الأولى التى يقتحمنى فيها اسم الدكتور محمد حسن عبد الله حين طالعته – فى الجلسة الافتتاحية لمؤتمر محمود حسن إسماعيل – منشورا فى الكتاب الذى يحوى بحوث المؤتمر .

أحسست – من خلال مطالعة قائمة كتبه التى كنت على علم بالقليل منها – أننى أمام بانوراما ثقافية، وعبق فياض، كنت، لحظتها فى شغف لرؤية الأستاذ والناقد والأديب، الذى كان حديث اللجنة المنظمة للمؤتمر التى وجهت إليه الدعوة وأحسست بخيبة أمل حين عرفت أنه اعتذر عن الحضور.

قرأت دراسته فى كتاب المؤتمر وكان عنوانها: " الصورة الشعرية عند محمود حسن اسماعيل "فتفتحت شهيتى لمتابعة هذا التوجه النقدى المغاير للسائد المطروح الذى يعتمد على التسطيح تارة والتضليل تارة أخرى .

دون أن أراه غرس فىّ فضيلة المثابرة فى المطالعة ومنهجية التحليل، وفى سنة ١٩٩٨كانت فرصتى عظيمة حينما طالعت وجهه على عتبات مكتبه بالمعادى وأنا ذاهب لارتياد صالونه الأدبى مع صديقى د. مصطفى الضبع، يومها كان شديد الترحاب، يطفر وجهه بشاشة، قرأت فى ملامحه صورة الإنسان الذى يحمل بين جنبيه قلبا كبيرا، نابضا بالإنسانية، متوقدا، يملك طاقة خلاقة، وفكرا متجددا، يتسم بالحركة والتجاوز، كأنه يشير إلى أنظمة جديدة، ينبغى أن يتمتع بها الباحث والمبدع إزاء قضاياه المعاصرة التى تحتاج إلى إنسان جديد وآليات جديدة، مع البقاء على جوهره الفذ/الإنسانية فى عالم يموج بخليط التناقضات، والإنسانية فيه ورقة خاسرة .

امتزجت برؤى الأستاذ، ونهلت من فيضه، فى الوقت الذى كانت فيه يده

الحانية تضمد جراحات كثيرة حين اشتبكت مع هذه المدينة الجافية التى تؤكد قسوتها كل صباح حين أطالع المارة فى الشارع وعلى وجوههم عبوس الحياة.

أستاذنا ولأننا لانملك إلا الشعر هو عندنا أعز ما نملك ولكنه لايعز على أعز من نحب:

١ - حالـــــة

ينخرط فى الصلاة

كأنه سليل الأنبياء

يسأل الله عن عذاب الجسم ،

وقلق الأحبة عند انفلات الضوء،

من عتمة المستحيل

يسأل الله عن حيرته

وعن حبيبته التى فتقت جراحه

وتركت قلبه مفتوحا على سعف المودة ،

هل ستدخل الجنة

إذا قعدت على نبع الصبابة

وخبأت صهدها فى ماء التراشق

ينخرط فى الصلاة كأنه من الأنبياء،

يمعن فى أم الكتاب

ويبكى إذا مشى الفراغ على جلده

يحس هواءاً بارداً كأن الله أدخله خلوة

فيضحك

وينادى على أهله مسرورا :

هاهى حبيبتى الآن تخرج من طينة العشق

بيضاء من غير سوء،

فاشهدوا منافع لكم أيها الطيبون !

انظروا وجهها فى كل ركن وضاحية

سيغفر الله لكم خطاياكم وأنتم لاتعلمون

إذا فرغ من الصلاة

يلوذ بركن قصى،

ينتابه صمتٌ

ويسأل نفسه :

هل أنا سليل الأنبياء ؟!

٢ - غيـــــــاب

يخلع الآن معطفه الشتوىَّ

ويعاود التدخين بعد انقطاع،

استمر أكثر من عشر سنوات .....

ينتابه الشرود فجأة

وينسى نفسه أمام شرخ

يطل على وجهه

يرى فى البعيد نجمة

يكلمها عن جنونه

وعن نزيف يعاوده

كلما شكا جفوة النساء

كثيـــــرا

ما يترك بيتـــه

ويحط البحـــــر فى جيبه

ويغيـــب مع سحابة عابـــرة .

الشهادة الثامنة عشرة:

الرجل الصريح

محفوظ عبد الرحمن

كان ذلك فى شتاء ١٩٧٤وكنت قد وصلت إلى الكويت لأول مرة فى زيارة عمل. وكانت نهاية رحلة مرهقة سقطت إثرها مريضا فى الفندق. وفتحت عينى لأجد الصديق أبو المعاطى أبو النجا الذى كان يعمل فى الكويت آنئذ ومعه شاب مرح رغم جديته وعرفنى عليه باسم الدكتور محمد حسن عبد الله. وكنت قد عرفته لكننى لم أتعرف عليه وأدهشنى أنه يزورنى على غير معرفة، بل ويتابع حالتى حتى شفيت وسافرت ورأيت أن هذا السلوك يدل على أصالة ريفية ،وروح مودة. ومما جعلنى أكبر ذلك أننا بعد أكثر من ربع قرن، عندما تحدثت معه فيما حدث وجدته وقد نسى ذلك كله، مما يدل على أن ما فعله كان طبيعة فى نفسه ،وإنه لم يتعمد أن يفعل ما فعل .

وبعد فترة من هذه الزيارة ذهبت للعمل فى الكويت حيث قضيت ثلاثة أعوام، وكان الدكتور محمد حسن عبد الله آنئذ أستاذا فى الجامعة، فبدأت بيننا صداقة نمت شيئا فشيئا، وكان أول ما لفت نظرى فيه ـــ وأذكره الآن ـــ لونا من الصراحة أدهشنى، وقد يبدو ذلك غريبا. لكننى عرفت من يلتزمون الصراحة فى حديثهم، فيغضبون أغلب الناس فى معظم الأوقات،، ولكن صراحة الدكتور محمد حسن عبد الله أدهشتنى كما ذكرت لأنها فى معظم الأوقات لم تكن تغضب أحدا، وأكاد أقول أنها لم، تغضب أحدا فلقد كان يقولها بمهارة الجراح، وبابتسامة المحب، وأظن أن هذا الوصف ينطبق عليه ناقدا، فإذا كان إلى جانب عمل تأمله وذاب فيه دون أن يغيب عنه ما فيه من هنات، أما إذا كان غير راض عن عمل أجهد نفسه فى إنصافه دون أن يتنحى عن إبداء رأيه فيه بصراحة كاملة.

فى الفترة من ٧٥إلى ١٩٧٨ عرفت الدكتور محمد حسن عبد الله جيدا،

وكان فى تلك الفترة وقبلها وبعدها يلعب دورا هاما فى متابعة ونقد وتأصيل الأعمال الأدبية فى الكويت، ولقد تابعت – بحكم اهتمامى – جهوده فى المسرح الكويتى، فأذهلنى ما قام به من جهد، ولقرون قادمة لن يكتب أحد عن المسرح الكويتى وتاريخه دون أن تكون كتابات الدكتور محمد حسن عبد الله مرجعه شاء ذلك أم لم يشأ .

فى تلك الفترة استغرقه الاهتمام بالأعمال الكويتية فابتعد عن الساحة فى مصر، ولقد عاد فيما بعد، ولكن جهوده لم تكن بنفس الزخم لفترة، ولا أدرى السبب فى ذلك، ربما كان السبب الانشغال بالعمل الأكاديمى، وربما كان الإبداع الحالى لا يستهويه، وربما لأن نوافذ النقد مشغولة بمن سبقه إليها من النقاد وغير النقاد، لكن صبر الدكتور محمد حسن عبد الله هو صبر مصرى جذوره ريفية منصورية، أى أنه صبر لا ينفد، وأظنه بهذا الصبر استطاع أن يتغلب على عقبات تستطيع استنتاجها من إشارات سابقة أو من غيرها، ويعود بأعمال تضعه فى مكانة عالية، من هذه الأعمال على سبيل المثال "أساطير عابرة الحضارات" الذى درس فيه الذهن العربى الأسطورى فى نصف قرن بأدوات معرفية من آلاف السنين إلى الآن .

لقد كانت – وما زالت – الأسطورة شاغل الأحلام الإنسانية، ولذلك اهتم الكثيرون بدراسة الأسطورة لكننى لم أجد كتابا كثف الموضوع كما كثفه هذا الكتاب الذى طار فوق الميثولوجيا اليونانية الفرعونية إلى الفقه الإسلامى إلى الفقه الإسلامى إلى نظريات النقد إلى الإنتاج الأدبى مرورا بثقافات متعددة .

ولست عارفا بالنقد، ولست من الذين يغريهم الكتابة عن ناقد بأن يتحولوا إلى نقاد ولو لبعض الوقت، وما أردت مما أكتب إلا أن أفتخر بأن أكون بين من شاركوا فى الاحتفاء بالدكتور محمد حسن عبد الله .

ولو كنت ناقدا – وليتنى كنت – لكتبت عن محمد حسن عبد الله المبدع فى روايته وقصصه، ولقد قفز على إبداعه إلى النقد والجهد الأكاديمى، ولا أريد أن أبكى على هذا وأقول أننا خسرنا مبدعا، لأننا كسبنا ناقدا.

لكننى أشير إلى أن الإبداع كان عاملا هاما فى كتابات الدكتور محمد حسن

عبد الله، فأنت عندما تقرأ كتاباته فى النقد تستمتع بها لأنها تتدفق فى توازن وتوتر يشى بأنها تأتى من القلب كما أنها - بلا شك - تأتى من العقل، لكننى لا أدعى أن هذا الإبداع الذى مارسه فى شبابه كان السبب الوحيد فى أنه يكتب نقدا حيا ساخنا، فبعض المبدعين عندما يكتبون النقد يكتبونه خاليا من الإحساس وبعض النقاد الذين لم يمارسوا الإبداع يكتبون النقد فنقرأه كما لو كنا نقرأ قصة جميلة .

لكننى أظن - ولعل ظنى فى محله - أن قدرة محمد حسن عبد الله على الإبداع، أعطت نقده لمسة الإبداع التى يتميز بها .

ولأنها شهادة شخصية - كما قال لى البعض - ولأنها مزاحمة بين أساتذة أكفاء، أعود إلى رأيى الشخصى فأقول إن الدكتور محمد حسن عبد الله مثل معظم الناس قد يكون أخذ من الحياة الكثير، لكنه فى رأيى أعطى الحياة أكثر بكثير مما أخذ، وما زال بعد كل ما أعطى يدرس كاتبا مغمورا، ويعرفك بنص لم ينتبه له أحد، ويحلق فى سماء الفكر بأعمال تزداد مع الأيام تألقا، وفى يقينى أن مشروعه الثقافى مازال يعد بالكثير.

عنه (٩):

الحركة العبورية فى أساطير عابرة الحضارات

ا.د.حسن البندارى

عنيت الآداب العالمية بدراسة الأسطورة Fable التى تطلق على حكاية أو قصة خيالية ذات أحداث خارقة، كما عنيت بتقسيم الأساطير فى ضوء الأهداف النوعية التى تسعى إلى إقرارها. فمن الأساطير ما يهدف إلى تفسير معارف تتصل بظاهرة طبيعية كونية، ومنها ما يدعو إلى تربية الإنسان بالأخلاق الحميدة السامية، ومنها ما يشير إلى تسلط القدر، والمصير المحتوم، والنهاية المأساوية التى لا تستطيع أن تنجو منها الشخصية الأسطورية، لأنها محكومة بقوة خفية خارقة، على النحو الذى وضحه الفيلسوف الألماني هيردر Herder .

وقد شغلت الأسطورة عددا من الباحثين العرب بعد استقرار مفهومها وتحديد ملامحها، فعمدوا إلى دراستها باعتبارها نصا إبداعيا يتذوقه القارئ ويستمتع به، أو بوصفها أحد الأشكال الأدبية التى تدخل فى نطاق بحوث النقد الأدبـــى: Literary Criticism وأدب المقارن Comparative Literature على نحو ما يظهر فى كتب: "الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية" للدكتور محمد غنيمى هلال، و"البطل فى الأدب والأساطير" للدكتور شكرى عياد، و"الأساطير: دراسة حضارية" للدكتور أحمد كمال زكى، "والأدب المقارن من منظور الأدب العربى" للدكتور عبد الحميد إبراهيم، و"أساطير عابرة الحضارات: الأسطورة والتشكيل" للدكتور محمد حسن عبد الله، الذى قدم فى كتابه رؤية جديدة للأساطير، أساسها "نصوص أسطورية قديمة" سبق لغيره تناولها، ولكنه أعاد التحاور معها بما يتوافق مع موضوع الكتاب، و"نصوص أسطورية جديدة" حاورها ببصيرة واعية متأنية. وقد تمخض حوار الدكتور محمد حسن عبد الله مع هذين النوعين من النصوص، عن أفكار عديدة منها: "طبيعة الأسطورة" والأسطورة بين النقد الأدبى والأدب المقارن و"إفادة الإبداع من الأساطير" و"الأسطورة بين التأويل والإضافة" و"الأسطورة والجنس المنتج لها" و"الأسطورة عند العرب".

أما طبيعة الأسطورة فإنه يرى أنها تمتلك منطقها الخاص بها. من حيث إنها تجرى على قياس العقل وأحكام المنطق، فهى خارقة، ولا تتعامل – فى الغالب – مع الممكن. وفى هذا الإطار لا يوافق علماء الأساطير والميثولوجيا Mythology فى زعمهم "أن الأسطورة خرافة ضئيلة الفكر فقيرة الروح"، إذ يرى أن "الأساطير تمثل واحدا من أعمق منجزات الروح والخيال عند الإنسان". ويوضح علاقة النقد الأدبى والنقد المقارن بالأسطورة، فيذكر أنه يهدف إلى دراسة الأسطورة من جهة أنها نص إبداعى أخضعه "لفحص نقدى" يضئ معالم بنيته الفنية، وطاقات عناصره الجمالية، وأخضعه "لرؤية مقارنة" يتناول فيها انتقال الأسطورة من موطنها الأصلى فى أمة ما إلى أمة أخرى، ويتابع مدى التغيير الذى لحق بها، أو مدى الإفادة منها، والإضافات التى أضيفت إليها فى الموطن الجديد. وفى إطار هذه الرؤية يحدد صلة المبدع "الأديب – والعالم" بالأسطورة، من زاوية إفادته منها وتأثره بها. فقد نهل منها كتاب المسرحية، والشعراء، بأن وظف بعضهم الأسطورة بكاملها فى النص أو عناصر منها فى مجراه، على نحو ما صنع توفيق الحكيم، فقد بنى مسرحية "إيزيس" على الأسطورة المصرية، ومسرحية "الملك أوديب" على الأسطورة الإغريقية. وظهرت فى أشعار كل من أبى القاسم الشابى، وعلى محمود طه، وبدر شاكر السياب، أساطير شرقية وغربية. كما نهل من الأسطورة بعض علماء النفس عند احتياجهم إلى تفسير بعض الظواهر النفسية المعينة، فقد عبرت أسطورة أوديب من بلاد الاغريق فى العصر القديم إلى النسما فى العصر الحديث على يد فرويد FRUD على نحو تأويلى، ذلك أنه فسر فى ضوئها: "الانحراف أو المرض النفسى"، الذى تعانيه شخصية أوديب، نتيجة حبه الشديد لوالدته، وشخصية أنتيجونا بسبب تعلقها الزائد بوالدها. ويفحص المؤلف فكرة "مدى أحقية العصور الحديثة فى ابتكار أساطير خاصة بها". فقد رأى أن ثمة من يحظر "ابتكار" أساطير جديدة، لأن للأساطير زمنها. فزمن الأسطورة يمثل بداية الحياة الإنسانية، وبزوغ فجر العقل أنهى نشاط المخيلة الإنسانية فى صنع الأساطير، لكنه – فى مواجهة هذا الرأى – لا يرى مانعا من ابتكار أساطير جديدة على أساس البعد السحيق لزمن الأساطير، عن الزمن الحديث، لا سيما أن هذا الزمن سيتحول هو الآخر بالضرورة إلى زمن

ضارب فى البعد والقدم بأزمان طويلة تعمل على إزاحته. ويحدد موقفه من دعوى "قصر الجنس الآرى على إنتاج الأساطير" فيبين منصفا أن إنتاج الأساطير لا يختص به جنس دون أخر، لأن الأسطورة فى نهاية الأمر نشاط فكرى خيالى، أنتجه أمواج من البشر لأسباب مختلفة، من ثم فإن الزعم بأن الجنس الآرى هو القادر وحده على إنتاج الأسطورة، بينما نجد الجنس السامى مجرد شارح ومفسر للأساطير، وأنه عاجز عن إنتاجها – هذا الزعم محكوم عليه بالتراجع أمام الإنتاج الأسطورى لدى شعوب سامية عديدة، فثمة أسطورة إيزيس المصرية وأسطورة جلجامش البابلية وكريشنا الهندية وأساطير لقمان العربية .. وهذه الأساطير وغيرها انتقلت إلى شعوب آرية فأفادت منها أساطيرها فى بعض جوانبها.

وينهى الدكتور محمد حسن عبد الله كتابه "أساطير عابرة الحضارات" بأنه إذا سلمنا بأن للعرب فى الجزيرة العربية أساطير كالأساطير اليمنية التى تداخلت أجزاء منها فى أساطير آرية، وبأن ثمة أسماء وكنى عربية ذات أصول "طوطمية" وبأن اختفاء الأسطورة من البيئات العربية نتيجة رفض الإسلام لها لأنه يحتكم إلى العقل وإذا سلمنا بأن أساطير سامية قد عبرت إلى الشعوب الآرية مثل الكرة المقسومة وجلجامش وغيرها – حق لنا أن نرفض الزعم بأن "الجنس السامى عاجز عن إنتاج الأسطورة" هذا الزعم الذى وصف الخيال العربى بأنه تصوير جزئى Imagination Reproductive وشارح وتفسيرى، ومجرد مخترع لتشبيه أو استعارة أو أمثولة صغيرة أى أنه غير قادر على إنتاج أسطورة كاملة، بينما أثبت للجنس الآرى بأن خياله إبداعى تركيبى Imagination Productive وهذا الزعم كشف عن خطئه الدراسات المقارنة المنصفة التى ظهرت بأقلام عربية، وغير عربية فى السنوات الأخيرة من القرن العشرين.

عنه (١٠):

الواقعية فى الرواية العربية

محمد قطب

للرواية عبقها الجميل بما تحتويه من رؤى وأنساق فكرية وفنية – كالنهر الهادر– صنعت تأثيرها الفاعل فى حركة الحياة وتشكيل الوجدان. وارتبطت الرواية بالواقع وتحولاته؛ وعاشت مجدها وهى تغوص فى طبقات المجتمع، تحلل، وترصد وتنتقي الموقف والحدث، والشخصية، والاتجاه العام – ومن ثم كان التفاعل مع آليات المجتمع أحد أهم تجلياتها.

والراوية – كفن – تقف فى زاوية التحدي فتستقر آليات الإبداع فى مقابل آليات التحويل الاجتماعي وهى بذلك تدلف إلى الجدل المشتجر موضوعا وفكراً ولغة وبناء بين الرواية كنص، والرواية كواقع اجتماعى.

والرواية من أقدر الفنون الأدبية على تقديم الرؤية الاجتماعية المنبثقة من الواقع.. ويعتبر الاتجاه الواقعى فى الرواية من أهم الاتجاهات القادرة على تقديم الرؤية ذات الطابع المرتبط بالإنسان فى حركته اليومية ودرجات تماسه الاجتماعى.

ومن الكتب النقدية الهامة التي رصدت الاتجاه الواقعي فى الراوية، كتاب " الواقعية فى الرواية العربية " للناقد الأدبي الكبير الدكتور محمد حسن عبد الله وهو سفر ضخم صدر عام ١٩٩١، تناول فيه المؤلف قضايا الواقعية – فكراً و أدبا – واحتذاء الأدباء المصريين للواقعية فى الغرب ثم رسوخها كتيار ثابت عند أدباء كبار من أمثال نجيب محفوظ..

ويشير الكتاب إلى أن الاتجاه الواقعي فى الرواية [هو أول اتجاه غربي قلده وزاوله كتابنا الروائيون عن وعى بأسسه النظرية وقيمه الفنية ومدلوله الاجتماعي] وهذا الوعي لم يقدهم إلى التقليد بل فجر فيهم طاقات الإبداع. مما جعل من الفن الروائي الصادر عن الواقعية أهم النتاج الأدبي على مستوى الواقع ونوعية التلقي.

ولما كانت الشواهد تدل على أن الواقعية قد استوفت حظها وبدأت تلملم أشعتها الغاربة مع مطلع القرن العشرين فإن الواقعية أثبتت أنها فن اليوم وطريق المستقبل،.. إذ استطاعت أن تحتوي الانتقادات التي وجهتها المذاهب الأدبية الحديثة إليها بل لقد استطاعت أن تحتوى – عبر نصوصها – بإظلال تلك المذاهب فمن الصعب الزعم بأن الرواية الواقعية كل ما فيها واقعي فقد رأت الأديب تتجاوز حدود المصطلح. وضرورات البناء الفنى وتقاليده العامة ..)

.. والواقعية تطرح قضاياها عبر التنظير والإبداع معاً.. والعلاقة بين الفن والمجتمع من أهم القضايا الحيوية التي انشغل بها نقاد الواقعية الكبار، يقول بلينسكى – أحد أهم مؤسسي الواقعية فى الأدب الروسي – فى رسالة إلى "تورجنيف" الأديب الشهير "إن الطبيعة هي النسخة الدائمة والملهمة فى الفن، والإنسان هو أعظم وأنبل كائن فى الطبيعة.

ويرى "فورستر" فى كتابة (أركان الرواية، أن العمل الفني تبدو مهمته فى كونه يحدثنا عن الواقع بلغته الخاصة، فالرواية تكون حقيقية حينما تعيش منسجمة مع هذه القوانين، إن خلق الوهم بالحياة من أهم وظائف الفن.

والواقعيون حرصوا على إقرار الحيدة وعدم تحميل الرواية ما يوحي بالتدخل الذي قد يؤثر على موضوعية التجربة، ويسجل الناقد فى كتابه أهمية هذا الحرص وأثره فى عرض التجربة الروائية فى علاقتها بالواقع [فهي دائما تجربة اجتماعية تقدم دون شرح أو تحليل أو برهان اكتفاء بالوصف والسرد والحوار..].

ويرصد المؤلف تأثير الواقعية على بناء الرواية فى قضائها على "شخصية البطل كفرد يستقطب اهتمام الكاتب لذاته".. فهي ترفض اعتبار الإنسان محور الوجود وتعترف بالأنماط البشرية الواضحة الخصائص والسمات. ولعل ذلك يؤدى إلى الحرص على رصد التفاصيل التى تؤكد – كما يقول الدكتور زكريا إبراهيم – التكرارية أو التسجيلية، أو مضاعفة الحياة عن طريق تكرار الحقائق، والأحداث..

والواقعية أسهمت فى حماية حقوق الطبقات الصاعدة، وكشفت عما يعتمل فى النفس البشرية من دوافع غير سوية، وفى المجتمع الإنساني من تقاليد زائفة، وأقنعة مضللة..

وبهذا المعنى كانت الواقعية إضافة على طريق الحقيقة..

وكانت – أيضا – ذات تأثير عميق فى أدبنا العربي..

وتجلى هذا التأثير – كما يشير الكتاب – إلى ما أسماه المؤلف بالحركة الواقعية الأولى،.. والتى تجسدت – عبر المدرسة الحديثة – فى بداية القرن العشرين – ووصل مدها الشعبي إلى الذروة فى ثورة ١٩١٩.. حيث انتشرت الدعوة إلى "تأسيس أدب جديد".. يجمع بين الفن وواقع التجربة الوطنية.. أي الدعوة إلى أدب واقعي يعيش تجربة الواقع الشعبي فى تحوله ومتغيراته السياسية والاجتماعية ولقد حمل لواء هذه الدعوة مفكرون كبار وأدباء عظام – ولقد دعا لطفى جمعة فى روايته (وادي الهموم) إلى الكتابة عن الناس الذي يعيشون حولنا – وبيننا وأن نكشف عن المعايب الاجتماعية، وان نحرك الماء الراكد ويرى أن [تصوير البشر كما هم أفضل بكثير من تصويرهم كما يجب أن يكونوا..].

وهى دعوة صريحة إلى الواقعية..

شارك التطور السياسي والثقافى فى تلك الفترة فى إبراز وتأكيد الطبقة المتوسطة، وكان له تأثيره الايجابى فى ميلاد القصة المصرية الواقعية واتسم الأدب كما يقول محمود تيمور.. فى تلك الفترة "بالصبغة المحلية الواضحة المغرقة فى الوضوح".

إن الطليعة المثقفة من دعاة العصرية والمصرية من أعضاء المدرسة الحديثة راحوا يعبرون عن هذا المعنى عن طريق رواياتهم وقصصهم القصيرة.. إذ اتجهوا – فى حركتهم – إلى الواقع يستتون منه موضوعاتهم وتجاربهم ويفتحون – أيضا – أبواب المعرفة الإنسانية فى مجال القص. .

ارتبطت الواقعية إذن بميلاد القصة الفنية.

ويؤكد المؤلف هذه الحقيقة حين يقول " إن الرواد الذين شهدوا ميلاد القصة الفنية وأعلنوه هم أنفسهم الذين وضعوا بذور الاتجاه الواقعي.. وحددوا معالمه. وحرصوا على مزج التجربة الذاتية بالمعنى الاجتماعي حتى تستحيل القصة فى أيديهم إلى صورة من المجتمع أو علامة عليه ..)

وأنتجت هذه المرحلة روايات هامة تعتبر ركيزة للواقعية المصرية منها :-

في وادي الهموم – ١٩,٥ لمؤلفها لطفى جمعة

عذراء نشواى – ١٩,٦ لمؤلفها محمود طاهر حقي

ثـــريـــا – ١٩٢٢ لمؤلفها عيس عبيد

و"رجب أفندي" ١٩٢٨، و"الأطلال" ١٩٣٤ لمحمود تيمور و"حواء بلا آدم " ١٩٣٤ لمحمود طاهر لاشين .

ويجدر بنا أن نؤكد على أن الواقعية فى هذه المرحلة قد نشأت فى رعاية الطبقة الوسطى الشعبية – حين بدأت تأخذ مكانها الاجتماعي بفعل ثورة ١٩١٩، وبالنمو الثقافى والتعليمي المصاحبين لذلك..

أما فى المرحلة التالية – وهى مرحلة الازدهار الواقعى من ٣٢ – ١٩٥٢ – فإن الفن الروائى وهو يتجه إلى الواقعية لم ينف الاتجاهات الأخرى – كالرومانسية مثلا – التى ازدهرت فى مجالات الإبداع كالشعر والرواية والمسرح. .وهو ما يميز (الواقعية العربية عن الواقعية المذهبية فى الغرب – فواقعيتنا تأتى متمازجة مع الاتجاهات الأخرى وتقبل التعايش معها.)

ولقد رصد الكاتب الناقد مرحلتين هامتين فى الأدب الواقعى، ورأى أن كل مرحلة تتميز بسمات فنية وموضوعية خاصة تؤهلها لأن تصبح اتجاها هاما ضمن الواقعية. ولعلنا نذكر أن ثمة اتجاهات متعددة تنطوي تحت عباءة الواقعية بدء من الطبيعة وأنتهاءً بالاشتراكية.. لكن الملاحظة النقدية أشارت إلى ملمحين أساسيين وهما: الواقعية التسجيلية، والواقعية التحليلية – وكان محك التحديد هو الأسلوب الفنى الذى يفرق بين كاتب وآخر.

والرواية التسجيلية هى التى تتخذ من الظاهر الحسى مجالا لها.. وهذا لا يعنى أنها تخلو من التحليل – ويرى ادوين موير فى كتابة "بناء الرواية" أن التسجيلية تفتقد صفة العمق ولا تخلو من الصدق وتتأسس – فى رأيه – على الموازنة بين الزمان والمكان. إذ يسير الزمان فى نظام رتيب خارج عن الشخصية

وهو ما يؤدى إلى خلل فى الحبكة. فى حين يصبح المكان مظهراً لحركة الزمان وتلك رؤية نقدية ضيقة كما يرى المؤلف. فجوهر الرواية لا يرتبط بالزمان والمكان فقط بل إن الموقف يتمثل فى رصد الشخصية والموقف والحدث كما حدثت أو كما يمكن أن تحدث – دون إملاء إضافات أو منحها دلالات لا تتحملها"والأسلوب يتمثل فى الاهتمام بالظاهر المحسوس دون محاولة للغوص وراء الدوافع أو ترصد للنتائج).

ولعل أبرز الروايات التى صدرت فى تلك الفترة تحمل سمات الواقعية التسجيلية كانت روايات (عودة الروح – يوميات نائب فى الأرياف ٣٢ – ١٩٣٨ لتوفيق الحكيم "وشجرة البؤس ١٩٤٤ – لطه حسين، ورواية الشارع الجديد ١٩٥٢ لعبد الحميد جودة السحار، والأرض لعبد الرحمن الشرقاوى ١٩٥١، والسقا مات ١٩٥٢ ليوسف السباعي.. ويمتاز هذا النفر من الكتاب بنيلهم قدراً أكبر من الثقافة المنظمة، وعاصروا نمطا من التطور الاجتماعي والسياسة اختلف عن القضايا التى طرحت فى المرحلة السابقة – إذ قامت رواياته" على أساس فكرى لا تصورى، ولم تعد قضية مصر تلح إلحالها على كتاب المرحلة الأولى بل اتخذت القضايا الاجتماعية، والحضارية والإنسانية طريقها إلى النسيج الروائي بحيث يتحقق الهدف الجاد المؤثر فى الجماعة..

وتعكس رواية الأرض للشرقاوى – كنموذج – اهتمام المثقف بالشعب ومناقشة قضايا الريف المصري فى حياته المعيشية اللاإنسانية "وحصاره الطبقي وفقره المادي والثقافى". وأبرزت الفعل الجماعى للقرية فى مواجهة الإقطاع. وطرحت الرواية قضيية الطبقية فى الريف بصورة أكثر حدة. واكتسبت القرية عمقا فى التجربة تجلى فى المسلك البشرى وهو يواجه السلطة والطبقة معاً.

وامتازت رواية الأرض بتماسك الشكل الفنى وذلك بسبب وحدة القضية المطروحة وتحديد المجال، مما ضمن لها دفئاً دراميا ميزها على الروايات الأخرى. والتمرد ظاهرة فنية واضحة فى الروايات التسجيلية لأنها تقوم على قضايا فكرية أو اجتماعية، ومن ثم اكتسبت التسجيلية طابعاً نقديا. ففى الأرض – أنتهي التمرد إلى الإخفاق، واستسلام القرية إلى وضعها الجديد .

ولقد وضحت آثار ثقافة كتاب الواقعية التسجيلية فى رواياتهم عن الفن والحياة وعلاقة الفن بالواقع، والبناء الفنى بحياة المجتمع – ويرى المؤلف فى صدق إن تميز هؤلاء الكتاب(أكثر وضوحا وصدقا فى أعمالهم الروائية حين نجعلها مصدراً للتعرف على آرائهم فى الفن والحياة).

.. والاتجاه التحليلي فى الرواية الواقعية يتجه إلى المجتمع باعتباره المجال الذى يتحرك فيه الشخوص ومن ثم يصبح تأثيره قويا ونافذاً .. والرواية التحليلية لا تتجه إلى الشخص كوحدة، بل نصفه فى إطاره الاجتماعي وتأثره بالمواصفات الاجتماعية. وهذا يدل على ازدياد الوعي الاجتماعي لدى الروائيين، واكتشاف حركة الطبقات الاجتماعية والكشف عن نوازعها وأحلامها..

وثمة قضايا سيطرت على اتجاه الرواية التحليلية... كالطبقية والغربة الحضارية، والأزمة السياسية. ولعل ذلك واضح فى روايات: الشرقاوى (الشوارع الخلفية، ثروت أباظة (قصر على النيل) ونجيب محفوظ (السمان والخريف).. وإذا كانت التسجيلية فى اعتمادها على الحواس تهتم بالحركة وتعطى الوصف أهمية خاصة فإن التحليلية تهتم برصد الدوافع، وتصوير الحركة النفسية، ومن ثم يقل الوصف ولا يطول الحوار بين الشخصيات.

فى "مليم الأكبر" لعادل كامل، كنموذج نجد أن الرؤية الاجتماعية جاءت نتيجة لتناقضات البيئة فى سنوات التحول الاجتماعي .. كما تضعنا الرواية أمام موقف فكرى يتمثل فى الجدل مع الآخر الغربى "قبول الحضارة الغربية أو رفضها وهو موقف تجلى فى عدد من الروايات وألح على فكر عدد من الكتاب.

وهذه القضية ترتبط برؤية الواقعية التحليلية تجاه الحضارة الغربية وتلمس مظاهرها فى التطور الاجتماعي .. ولعل رواية "قنديل أم هاشم" ليحي حقي تكون نموذجا لهذه الرؤية المشتبكة مع الآخر.. لقد كان إسماعيل رمزاً لجيل وقع مأزوما حين بهرته أوروبا وعقد العزم على تجديد مصر. لكنه اصطدم بالبيئة الفقيرة الجاهلية " وكانت فاطمة رمزاً لمصر التقليدية التى يختلط فيها الإيمان بالخرافة. فى حين كانت مارى رمزاً لأوروبا بأخلاقها الحرة وماديتها، وعقلا نيتها وفرديتها.. ". وهذا المعنى التأويلى يضفى على العمل عمقا وجمالا.. وفكراً متطوراً.

.. أما نجيب محفوظ فقد افرد له المؤلف فصلا كاملا بعنوان "نجيب محفوظ والواقعية". ولقد أشار المؤلف إلى أن العطاء الواقعى لنجيب محفوظ عطاء موفور إذ أنه قدم ثماني روايات صدرت بين عامي – ٤٥ – ١٩٥٧.. ولكن الروائى كان قد أشار إلى أنها كتبت فيما بين ٣٩ – ١٩٥٢ م ولا شك أن وعى الروائي الكبير بطبيعة المرحلة فنيا واجتماعيا كان وراء التكامل الواضح بين رواياته الواقعية التى بدأت بـــ القاهرة الجديدة، وانتهت برواية السكرية.. ويلاحظ على أعماله الواقعية مزاوجته بين التحليل النفسي والاجتماعي وكذلك مساهماته فى ارتباط الشكل الفني بالمضمون، وإبراز رؤيته الفكرية فى تحديد موقفه بين البورجوازية والاشتراكية، وتجسيد العلاقات التى استمد منها أصول الفن الواقعى كما برز فى رواياته.

.. إن ثمة ملمحاً عاما يستقطب مرحلته الواقعية يتمثل فى أنه [كان يضع الفرد فى إطار من بيئته الخاصة، ثم يحركه من خلال ظروف خارجة عن إرادته هى من صنع البيئة العامة أو المجتمع الذى يتولى توجيه الظروف وصنعها وفرضها ويكون جهد الأفراد هنا مقاومة هذا المصير المفروض. وفى صراعهم القاسي مع ظروفهم تأتى الفرصة لإدانة المجتمع بالفساد والظلم، وكذلك الأفراد بالانتهازية والأنانية والتغاضي عن الوسيلة فى سبيل الغاية ..) واستطاع بهذا الفهم أن يقدم لنا شخصيات حية لا تنسى تكشف عن بيئتها وعن عصرها وتبين أنه كان أعمق تأثراً ووعيا بمناهج الواقعيين وهو ما يتضح فى موضوعية فى عرض التجربة .

... لقد عكست موضوعات الروايات الواقعية والقضايا الفنية المثارة حولها ملامح التطور الاجتماعي والفنى .. ولقد استدعى ذلك – من المؤلف – أن يقسم سفره الضخم إلى أقسام ثلاثة " تناول فى القسم الأول تأصيل الواقعية.. وفى القسم الثاني تناول الحركة المؤسسة للواقعية وفى الثالث تناول مرحلة الازدهار.. وهو جهد كبير رجع فيه المؤلف إلى مراجع متنوعة ودرس روايات عديدة تناولها بالبحث والتحليل والرصد والمقارنة حتى يؤصل للاتجاه الواقعى منذ بدايته فى الغرب وازدهاره فى مصر. ومن ثم لم يكن غريبا أن يقول فى أول المقدمة ما يشير إلى هذا المعنى فيقول [أن الواقعية كأسلوب فني فى الرواية العربية تمثل أساسا راسخاً لتميز أدبنا ونهضته فى العصر الحديث، كما تمثل الموجة الغالبة.. ومن حقها علينا أن نهتم بها تأريخا ونقداً.. " لأن تأصيل المفهوم توضيح للمسار وكشف لملامحه وتطوره الاجتماعي والفكرى .

قراءة فى العدد الخاص[*]

د. وليد سعيد الشيمى

أن تفرد مجلة / دورية – لها شهرتها – عددا كاملا من أعدادها عن شخص بعينه فهذا أمر يستدعى وقفة ؛ ذلك أن هذا الأمر يتطلب وجود سمات خاصة فى هذا الشخص، تمكن كتاب المجلة من الكتابة عنه، وتأتى خصوصية هذه السمات في المقام الأول من تنوعها وتعددها، فالتنوع يتيح الفرصة لتعددية الرؤى، التي ينبغي أن تكون الدوريات قائمة عليها، حيث تتاح الكتابة لعدد من الكتاب مختلفي المشارب والتعدد – وأقصد به غزارة الإنتاج المتسم بالجودة – يمنح فرصة للكتاب في شحذ أقلامهم لتناوله كل حسب اتجاهه وتخصصه .أو ربما تكون هذه الشخصية قد قامت بعمل جليل يمثل منعطفا متميزا في ثقافة قوم، لكن... أن تجمع الشخصية بين الأمرين كليهما فهذا ما يستدعى الوقفة فعلا، فنحن أمام رجل جمعت شخصيه بين سمات التنوع والتعدد من جهة، والتأثير في الثقافة من أخرى. أما التنوع والتعدد فهو ما تشهد به خارطة نتاجه الإبداعي والنقدي والفكري، فمن إبداع شعري، ومن كتابة في نقد الشعر إلى كتابة في نقد النثر بفنونه المختلفة "قصة – رواية – مسرحية" ومن كتابة في الثقافة العامة إلى كتابة في التراجم والسير، ومن كتب مترجمة، إلى كتب بالاشتراك.

أما عن الدراسات والمقالات فهي وفيرة ومتعددة ومتنوعة كذلك. أما عن المشاركات الثقافية – فكما يقال "حدث ولا حرج"، فنحن أمام رجل لا يعرف معنى الانعزال عن الحياة، أو الترفع عن الوسط المحيط به، حيث كانت سنواته التي قضاها في دولة الكويت سنوات عطاء مستمر، لم ينقطع، أو يخبو، أو حتى "يُحبط" فمشاركاته الفاعلة في ندوات "رابطة أدباء الكويت" وندوات مسرح الخليج، والمواسم الثقافية للكليات والمعاهد، والمهرجانات الأدبية، وإشرافه المؤثر علي

(*) خصصت مجلة البيان العدد ٢٥٤ – لسنة ١٩٨٧ م – للأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله تكريما له .

الموسم الثقافي لوزارة التربية خمسة أعوام متعاقبة، كل هذه المشاركات والكتابات والإبداعات لاتدع مجالا لريب في تنوع سمات شخصية الرجل وتعددها.

أما قيامه بأعمال مثلث منعطفا متميزا في ثقافة قوم، فهو قيامه بدراسة الحركة الأدبية والفكرية في الخليج عامة، والكويت خاصة. فحتى عام ١٩٨٧م كان الدكتور محمد حسن عبد الله قد أصدر تسعة كتب، وما يزيد عن خمسين دراسة، ومشاركات جادة وفيرة في مجالات الأدب والثقافة، وما كتبه يمثل البدايات لأكثر الدراسات المنهجية حول فنون الأدب في هذه المنطقة – خاصة حول فنون الأدب النثرية – فقد تجاوز رسم الخطوط الأولى لها إلى رصد الملامح، وتشخيصها، وتحليلها وتلمس سماتها الأساسية، وإبداء الرأى فيه، والتوغل إلى خصائصها العميقة، والتقاط دقائقها، كل هذا بمنهجية متمكنة، وذكاء لماح، بالرغم من إنه كان يجوب أرضا غير ممهدة. .. مثلما حدث في دراسة الفن القصصي والمسرحي.

ويمكن القول – بناء علي هذا – إن الدكتور محمد حسن عبد الله أقام بناءً متكاملا لأساسيات حركة أدبية، وتنظمية تاريخية للمؤسسات الثقافية هناك، مثلما حدث في "كشافة التحليلي للصحافة الكويتية في ربع قرن"، الذي يفيد كل من أراد أن يجمع شتات قضية من القضايا في مختلف المجالات "أدبية – ثقافية – اجتماعية" وقد استدعي كل هذا مجلة البيان – التي تصدرها رابطة أدباء الكويت – أن تخصص عددا كاملا – العدد ٢٥٤ لسنة ١٩٨٧م – للأستاذ الدكتور / محمد حسن عبد الله" الباحث – الناقد – الكاتب المسرحي والروائي والقصصي – الأستاذ الأكاديمي – المشارك في الأدبية والثقافية.

تم تقسيم العدد ثلاثة أقسام، الأول: كلمة التحرير مع سيرة ذاتية للدكتور محمد حسن عبد الله، وفهرس توثيقي بمؤلفاته ومقالاته ومشركاته الثقافية ما بين ندوات ومؤتمرات، وحوار خاص معه أجراه "سليمان الخليفي" حاول أن يمس فيه جوانب من فكر الرجل في الموضوعات الأدبية والفنية والفكرية المختلفة. أما القسم الثاني فقد جاء بعنوان" كلمات من القلب" تضمن قصيدتين لكل من د.عبدالله العتيبى وسليمان الخليفي، وأربع مقالات ملؤها الود والحب المبرأ عن الغرض،

ملؤها الاعتراف بالجميل لرجل أنفق من عمره لتسطير إضاءات كثيرة للأدب الكويتي والخليجي والعربي، وخصص القسم الثالث للدراسات والأبحاث الخاصة بأعمال الرجل الإبداعية والنقدية والفكرية .

تحت عنوان "هذا العدد ... هذا الرجل" يرى الدكتور/سليمان الشطي،بغير قليل من المكاشفة أنه بالرغم من أن الحق واضح لا يقبل المساومة، إلا أن جحود ما للأصدقاء من حق، بمجاملتهم مجاملة سلبية متحفظة، مترددة لنيل شهرة بالنزاهة والحيادية، أو إحراز ثناء ممتقع، ربما يحدث غشاوة تغطى بعض الأعين،فيكون هذا جورا عليهم وربما "خيانة لهم".

وقد رأى أن هذا ما حدث فعلا مع الدكتور/ محمد حسن عبد الله ،الذي تأخر الاعتراف بحقه ما يزيد علي ربع قرن من الزمان.

بينما هو كالشجرة التي أثمرت، وما زالت تثمر وتعطي الخير طوال هذه السنوات. ومن ثم فإنه يفرد هذا العدد من المجلة للدكتور/ محمد حسن عبد الله محاولة للإمساك بطرف رداء الوفاء، لعل هذا يفي ببعض حقه عند مغادرته الكويت عائدا إلى مصر.

ويشير الدكتور الشطي إلى أنه لم يكن أول من فكر في هذا،بل كان هناك من بادر، وطلب واستجاب استجابة فاعلة، فظهر هذا العدد للنور محملا برصد مباشر لأعماله، رصدا يقوم على المناقشة، والتحليل، والنقد.

والحق أن المعني الحقيقي للتكريم ليس في صياغة كلمات الإطراء، والإعجاب، بل أقول كما قال د/ محمد حسن عبد الله نفسه في كتابه عن "صقر الرشود".. وتكريم الفنان لا يعني إضفاء الكمال الزائف علي شخصية إنسانية فيها كل ما في الإنسان من عواطف على اختلافها وتناقضها ... التكريم الحق يكون بالتوجه إلى الفنان وفنه، مجرد إيثاره بالعناية هو في ذاته تكريم، وإبراز أعماله، ومناقشته مناقشة جادة هو الاحترام الحق الذي تبديه نحوه .

كما يشير الدكتور الشطي إلى أن ما للدكتور/ محمد حسن عبد الله من كتابات ودراسات حول الحركة الأدبية والفكرية في منطقة الخليج، كم لا يشاركه فيه أحد، و لا يستطيع تجاوزه إلا إذا كان من هواة تغطية الشمس بإصبعه المرتعشة.

أما عن "كلمات الحب والود" التي مثلت"القسم الثانى "من المجلة.فقد بدأت بقصيدة للدكتور "عبد الله العتيبى" "أمين عام رابطة الأدباء" تحت عنوان "رسالة" وجاءت رسالة تقطر مودة، يتذكر فيها أيامه التي قضاها مع الدكتور/ محمد حسن عبد الله في الجامعة، ورابطة الأدباء والأحاديث، والأسمار التي كانت تجمعهما بالأصدقاء أمثال "صقر الرشود"، وغيره. وكيف أن الدكتور محمد كان معينهم الذى لا ينضب من العلم والمعرفة.

وكيف أنه كان النهر الذى أسقاهم من فيض علمه .

أخى وصديقى...

حديثى عنك

حديثى عن الصحب والدرب

والحب والرابطة

وعن نجمة من حدود الشتاء

إلى دفء أحلامنا هابطة ...

وعن فتية أبحروا كالرياح

إلى شاطئ أبحرت ضفتاه...

أما "كلمة" السيد أحمد السقاف "العضو المنتدب في الهيئة العامة للجنوب والخليج العربي" فقد تحدث فيها عن جوانب من شخصية الرجل حيث الحماسة، والجرأة في إبداء الرأي، والهيام بالتحديث، مع الحرص على استعمال الفصحى، كما حمد له الإكثار من الكتابات الجادة حول الحركة الأدبية والثقافية في الكويت.

ثم تأتى "تحية الحب الخالصة من الدكتور "خليفة الوقيان" "الأمين العام المساعد للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب" لهذا الرجل الذى أثرى الساحة الأدبية والفكرية في الكويت بتوفره على دراسة الحياة الثقافية لفترة تزيد على ربع قرن من أخصب أيام العمر .

ويشير لاهتمام الدكتور/ محمد حسن عبد الله بتلامذته وهو واحد منهم، وعدم نسيانهم، حيث تتبع محاولاتهم، يقومها، ويعرف بها، ويشجعها.

وقد رأى أنه ممن يجسدون الإحساس بوحدة الوطن العربي عملا لا قولا، ذلك أنه يعد الساحة العربية ميدانا فسيحا للعطاء دون اعتبار للحدود.

أما السيد "يعقوب السبيعى" "أمين سر رابطة الأدباء" فقد جاءت كلمته "المعرفة وليس التعريف" كلمة وفاء لهذا "الكيان الحر" القادر بإمتياز على التنوير والإيضاح الهادفين إلى إثراء وتقريب المسافات الفكرية المتباعدة بين المتعارضين.

وتأتى "كلمة الحق" التى يعترف فيها الدكتور: حسن يعقوب العلي "عميد المعهد العالى للفنون المسرحية " للدكتور/ محمد حسن عبد الله أنه أكثر الوافدين اهتماما بالحركة الأدبية والفكرية، ورصد لإنتاجها، والتأريخ لها .

كما أنه يرى أن من الحق – كذلك – القول: إن الرجل قد أدى واجب هذه الأرض عليه كواحد من أبنائها، الذين عاشوا على ثراها الطيب .

وفي "نفثات" السيد: سليمان الخليفى، يتحدث في قصيدته عن حبه الممتد لهذا الرجل الذى تعلم على يديه، وأحب الشعر على يديه، وأنه مهما ارتحل فإنه في بلده، فأرض العرب كلها بلدة واحدة .

فمهما أمحمد ترحل أما تبقى ...

تبقى

أمحمد إذهب لاتعد ...

تعد !

أنى ما تذهب في بلدى !

بهذه القصيدة ينتهي "القسم الثاني" بكل كلمات المودة، والمحبة، والتقدير، والعرفان.

وأعتقد أن كثيرين كان بودهم الكتابة في هذا القسم، كي يتعرفوا بحق الرجل عليهم.

أما "القسم الثالث" فقد أفرد لمقالات ودراسات كتبت حول النتاج الإبداعي والأدبي والنقدي والثقافي للدكتور محمد حسن عبد الله. يخصص الدكتور/ عبدالرازق البصير "أمين عام مكتبة وزارة الإعلام بالكويت" مقالة المعنون بــ"دكتور محمد حسن عبد الله ومسيرة الثقافة في الكويت "عن كتابيه" الصحافة الكويتية في ربع قرن" و"الحركة الأدبية والفكرية في الكويت"، حيث يرى أن "الصحافة الكويتية" شاهد واضح على التفاعل الحقيقى بين الرجل وبين واقعه، حيث ألف كتابا يعين طلابه على معرفة ثروتهم الثقافية، ويتابع ما نشر في الصحافة الكويتية في ربع قرن، متابعة تدل على دقة الاستقصاء والأمانة النادرة، حتي وصل به الحال إلى تناول صحف كانت تكتب بالآلة الطابعة اليدوية مثل صحيفة "الكلمة" وقد أثمرت هذه الدقة ثمرات طيبة، حيث وجد في هذه الصحيفة وأمثالها تجارب شعرية، ومقالات على قدر كبير من الأهمية .

ويذهب إلى أن الدكتور: محمد حسن عبد الله قد كشف بعمله هذا عن تلك الثروة الثقافية الغنية التى لا يقدر عليها إلا هو.

أما كتابة "الحركة الأدبية والفكرية فى الكويت" فيرى الدكتور: البصير أنه بحث يدرس مجتمع الكويت الثقافى والفكرى دراسة موسعة مستفيضة دقيقة، حيث يتتبع آراء المؤرخين عن نشأة الكويت، وما طرأ من تغير عليه في الجوانب الاجتماعية والسياسية والثقافية، مثلما طرأ على الشخصية الكويتية من فقد لسمات البساطة والصفاء والتكامل الاجتماعي، أمام التغير الذى حدث في الحياة بعد النفط.

ويشير الدكتور: البصير إلى أن الكتاب تناول – كذلك – قضية المرأة بين القديم والحديث وكيف أن المبدعين الرجال من الشعراء وكتاب القصة عولوا على أهمية أن تأخذ، المرأة مكانتها، غير أن هذه القضية لا تصيب نجاحا مؤكدا بجهد الرجال وحدهم، بل لابد أن يبرز دور المرأة في مجالات الحياة المختلفة .

ويشير أخيرا إلى أن ما قامت به "رابطة الأدباء" من إفراد عدد خاص من مجلة "البيان" للدكتور محمد لهو اعتراف بالفضل لهذا الرجل العالم الباحث، ولما قدمه من خدمات جليلة.

أما الدكتور "إبراهيم غلوم" "جامعة البحرين" فهو يتناول النقد عند الدكتور / محمد حسن عبدالله من خلال مقالة "كلمة النقد من الحرية إلى العزلة" حيث يرى أن الدكتور محمد يشتغل في نقده بأدوات منهجية صميمة، فقد جمع بين عدة أدوات وآليات جمعا ذكيا أفاد منه في أداء وظائف مختلفة للحركة الأدبية في الكويت، فقد وظف كلا من "الحس التحليلى والحس التوثيقى والحس الأكاديمي والحس التاريخي والحس الاجتماعي" على نحو أثرى كلمة النقد عنده، وجعلها حافلة بالعرض والتفسير مما أعطى كثيرا من الإيجابيات في كلمة النقد أبرزها احتواء الحركة الأدبية في الكويت، واحتضان أصواتها، وظواهرها بكثير من الحب، كذلك التغطية الشاملة لكل ما تفتقر إليه الحركة الأدبية هناك من حاجات ومتطلبات، مثل تقيميه الشامل لتجارب الكتابة في المسرح والمقال والقصة والرواية، والصحافة وغيرها. هذا التقييم الذى وضعها في إطار المعايير والقواعد. وقد أدى هذا كله إلى أن تجربة الدكتور / محمد النقدية قد أثرت الحركة الثقافية في الكويت، وكان من شمولها أنها اختصرت جهد الفريق الكامل، والسنين الطوال، حتى أصبح من الصعوبة على أي دارس يأتى من بعده أن يَعْبُر تجربته النقدية .

إلا أنه يأخذ على هذه التجربة أنها ربما راعت أهدافاً – تأتى على حساب كلمة النقد – كأهداف المجاملة وإرضاء جميع الأطراف بوضع جهودهم في خطوط متوازية متوازنة، وهذه ما دفع تجربته النقدية إلى وحدة نسبية في درجة توجهه نحو النصوص المختلفة. في جودتها لدرجة طبعت ملاحظاته بنوع من التراضي والمصالحة. كما يأخذ الدكتور / غلوم على الجو الثقافي في الكويت أنه تعامل مع كلمة النقد عند الدكتور/ محمد حسن عبد الله بكونها وثيقة بدلا من أن تكون رأيا حرا، فتحولت كلمة النقد إلى قرارات، وصيغ وأحكام، ولم توضع ملاحظاتها موضع حوار "بالمعنى العلمي". ويرى أن هذا الأمر قد أثر على كلمة النقد عنده، حيث عزلت عن الحوار والاختلاف .

وفي مقاله "كلمة تأخرت كثيرا" يشير السيد عبد العزيز السريع "رئيس مجلس إدارة مسرح الخليج العربي" إلى الدور البارز الذى أداه الدكتور محمد للنشاط الثقافى في الكويت، وتنقله بين مواقع العمل الثقافي، وحضوره الفاعل في المحاضرات، والندوات، والأمسيات الشعرية، والعروض المسرحية .

ثم يخصص حديثه عن دوره الفعال في "فن المسرح" ودراساته القيمة التى منها "الحركة المسرحية في الكويت" و"المسرح الكويتي بين الخشية والرجاء" و"صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية" حيث يذهب إلى أن هذه الدراسات دراسات رائدة، كانت الأساس الذى قامت عليه الدراسات والأبحاث المهمة في المجال ذاته في السنوات التى تلتها.

ويشير إلى أن دور الدكتور محمد لم يقتصر على الكتابة، بل كان مشاركا مؤثرا في عدد كبير من المحاضرات والندوات والمؤتمرات واللقاءات المسرحية كما أسهم في التدريس في مركز الدراسات المسرحية، والمعهد العالى للفنون المسرحية، وأختير عضوا في لجنة تقويم المواسم المسرحية، وشارك في عضوية لجنة الدراما بتليفزيون "الكويت" .

ويرى أن الإسهام المهم للدكتور محمد هو المتابعة النقدية المستمرة للعروض المسرحية في الصحف والمجلات الكويتية، تلك المتابعة التى شهد المسرحيون الكويتيون أنها أبرز ما كتب في هذا المجال .

ويحمد للدكتور / محمد أنه تحمل عبـــء العمل في مجال شاق هو "مجال التوثيق المسرحي" للمسرح الكويتي، حيث رتب ثبتا بكل العروض المسرحية لكل الفرق في كتابه "الحركة الأدبية والفكرية في الكويت" ويشكر – أخيراً – مجلة البيان على لمسة الوفاء هذه .

أما السيد فيصل السعد "المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب" فيشير في مقاله "مقدمة ديوان الشعر الكويتي مرجعا فريدا أمام الدارسين" إلى أن الدكتور محمد عايش مجتمع الكويت، ربما أكثر من بعض الكويتيين أنفسهم، فكتب متابعات عن الأدب والمسرح والنقد والقصة بشكل عجز عنه الكثيرون .

وقد رأى أن الدكتور قد توفر على العديد من الكتب اللصيقة بتأريخ الكويت ليصل إلى الطرح الذى قدمه خاصة في مقدمة الكتاب .

وأورد عدة فقرات من مقدمة الكتاب، وأخذ يناقشها بوعى، خالصا من هذه المناقشة إلى أن مقدمة الكتاب لما لها من أهمية وخصوصية، تعد لبنة أولى لكتاب يضم دراسة فريدة عن الشعر الكويتي ومراحله التى عاشها الشعراء.

وفي كلمته عن كتاب "الحركة الأدبية والفكرية في الكويت" يذهب الدكتور: خالد عبد اللطيف رمضان "نائب مدير إدارة المعاهد والفنون بوزارة الإعلام إلى أن الكتاب تناول الحركة الأدبية والفكرية بالكويت بشكل شامل، بخلاف الشعراء.

ويتحدث عن أقسام الكتاب متناولا بالعرض لفصول كل قسم من أقسامه ويخلص إلى أن الكتاب يبقى علامة بارزة في تاريخ الأدب في الكويت، يمكن أن يستدل بها كل من يعتزم دراسة الأدب والتصدى لقضاياه، واتجاهاته المختلفة .

أما النتاج الإبداعي للدكتور: محمد حسن عبدالله، فقد توفر على دراسته كل من "وليد أبو بكر" و"سعيد فرحات".

"ففي دراسته" محمد حسن عبدالله في قصصه القصيرة "يشير" وليد أبو بكر " "عضو الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينين" إلى قلة النتاج الإبداعي للدكتور محمد. وسيطرة الهم الاجتماعي على مضمون قصصه، هذا الهم الذى يحولها إلى "نقد اجتماعى" يقدم صورا ساخرة، تتعمق تفاصيل الواقعة؛ كى تكشف الكثير من الخيوط الخفية فيها. وهنا تبدو قدرة الدكتور/ محمد حسن عبدالله على تجميع الخيوط في قصة واضحة من خلال "هندسية" واعية.

هذه الهندسية هى التى تمنح القصة وحدتها العضوية، ومثل لهذه الهندسية بقصـــة "حكاية الزكى الهراس".

وقد رأى أن قصة "الدرس الأخير" من أنجح قصص الدكتور محمد؛ ذلك أنها لا تكشف نفسها بشكل كلى إلا فى النهاية.

أما قصة "الحفل الخيرى" فقد رأى الباحث أنها تقدم صورة فساد غير "مبررة" لمجرد تقديم الصورة، كما رأى أن الحدث لم يتطور فيها، ولم تسوغ أسبابه، وهذا عكس قصة "ليلة صعبة" حيث قدم فيها شريحة واضحة المعالم مبررة المواقف، تقود إلى نتائج صحيحة .

وقد ذهب كذلك إلى أن بعض قصص الدكتور محمد افتقدت للمنطقية مثل "سطوحى".

الذى لم يستطيع أن يمثل طبقته، فصارت القصة صورة قصصية لم تحقق أهدافها .

وهو نفس الرأى في قصة "الباب المفتوح" حيث لا تكفى حادثتها على طرافتها لبناء قصة. أما قصة "الرجل والقط" فقد بناها الدكتور محمد على موقف نفسى، وهو موقف بسيط وعفوى، وقد جاءت السمات الشخصية للرجل متناسقة مع الجو العام للقصة .

وقد وجد أن بناء القصة على موقف نفسى له مبررات قوية تخلق تحولا في صاحبه، يمكن أن يكون عامل تقوية أساسى في قصصه، ومثل لذلك بقصة "الكابوس" و"المعدية" و"عصفور الكناريا" أما "سر الأسرار" فقد رأى أنه برع في تقديم التحول الذى يجرى هنا في المجتمع ذاته، حيث استطاع أن يوحى به دون إضافات سردية أو وصفية غير مبررة. مما جعل القصة من أفضل قصصه على الإطلاق.

وبعد هذا الاستقصاء لغالب قصص الدكتور محمد، يخلص "وليد أبو بكر" إلى أنه يملك قدرة على تصوير المجتمع الذى يتفاعل معه، من خلال تصوير شرائحه بعلاقاتها المركبة، وبؤر الصراع فيها، وهو ينجح في أن يجعل تصويره نقديا، هادفا إلى تشريح المجتمع بهدف تغييره، ولو كان يملك من الوقت ما يجعله واحدا من شجعان الفن، لقدم في هذا الإطار كما أكثر، وكيفا متطورا مع الوقت والتجربة .

أما "سعيد فرحات" "عضو اتحاد كتاب لبنان" فقد تناول في دراسته "الإنسان والبيئة في القصة القصيرة عند الدكتور محمد حسن عبدالله عددا من القصص في مجموعته" سر الأسرار "التى تمثل مرحلة أولي من فنه القصصى، هى مرحلة التلقائية، والعفوية الخالصة القائمة على الموهبة، والسليقة الأدبية.

وتناول كذلك عددا من قصائده مما نشر حديثا، حيث استوت لعبة الفن في الفكرة الواقعية، واللغة العلمية والعقلانية المعبرة بالنقد والتحليل .حيث يرى أن

"سر الأسرار" قصة مغزولة بخيوط الأسطورة الشعبية الخفيفة، حيث تبدو كأنها مثل ما يجرى على ألسنة عجائز الريف، ومع ذلك فهى قصة متعددة المزايا الشيقة،ومنتهية

بهدف نفاجأ به على قدر من السمو والوعى.

أما "مسألة ضمير" فهى – في نظره – قصة تحدث ولا تحدث، فهى محكومة بالحاسة الغامضة والتناقضات التى تدفع الحدث إلى اكتماله. وتمثل قصة "جلسة هادئة" مرحلة جديدة في أدب القصة عنده، وهى مرحلة الحبكة العلمية في توظيف القصة. ويشير إلى أن من يقرأ قصص الدكتور محمد، يكتشف أنه يتربص الفرص حتى يكتب، فلديه من الشخصيات ما لا يحصى، وأنه في قصصه الأخيرة تسيطر عليه الفكرة أكثر من سيطرة اللغة، فينسى مع الفكرة حاجة القصة إلى الابتكار في الأسلوب والعبارة الدهشة، وربما كان لضيق وقته دوره في ذلك حيث يكتب تحت ضغط العمل الأكاديمى، وبرغم ذلك فهو كاتب قصة مقتدر، وعاشق لهذا الفن، وهو قادر بهذا العشق أن يبلغ ما أراد .

هكذا تنتهى محاولة مجلة البيان للإمساك بطرف رداء الوفاء للدكتور محمد حسن عبد الله، هذا الرجل الذى يستحق هذا التكريم بحق، لدوره الكبير في إثراء حركة الثقافة في منطقة الخليج، والكويت خاصة .

لكن التساؤل الذى يطرح نفسه – الآن –:

ماذا بعد مرور ثلاثة عشر عاما على إصدار هذا العدد؟

– هل استمر الدكتور محمد حسن عبد الله، في إثرائه للحركة الأدبية والثقافية في الخليج عن طريق المتابعة الجادة للجو الثقافى ،والأدبى هناك كما كان؟ أم أنه انقطع عن المتابعة بعد مغادرته البلاد؟

يجيبنا عن هذا التساؤل الحضور الدائم والمستمر للدكتور محمد حسن عبد الله في المؤتمرات الثقافية والأدبية الخليجية، فالرجل ضيف دائم على غالب هذه المؤتمرات، واسم مطروح للكتابة في محاورها المختلفة .

كما يجيبنا – كذلك – كتبه ودراساته النقدية، التى لا زال يؤلفها عن الأدب والأدباء في الخليج، والتى اتسمت بتنوعها بين فنون الأدب المختلفة، ومنها :

كتاب: الرسم بألوان ضبابية، دراسة في شعر أحمد العدوانى.

كتاب: المسرح الخليجى، تأثره بالمسرح العربى والعالمى .

كتاب: الشعر والقومية، أربعة أصوات من الخليج .

وإذا عُرف أن تاريخ طباعة الكتاب الأخير هو عام ٢... م – أى عامنا الحالى. فإن هذا يعد دليلا كبيرا على أن المتابعة مازالت مستمرة حتى يومنا هذا، بل مازال عنده الكثير ليقدمه "إن شاء الله" وفيما يلى عرض لثلاثة الكتب سالفة الذكر:

الرسم بألوان ضبابية :

أول كتاب يؤلف عن شعر "أحمد مشارى العدوانى" كتاب يدل على أن الدكتور: محمد حسن عبدالله، مازال يجرى في عروقه دم حب الكتابة فيما لم يسبقه فيه أحد – فيما يخص الخليج – كتابة تمثل البدايات دائما.

الفصل الأول: بعنوان "بدايات" يتحدث فيه عن الاختلاف حول ميلاد الشاعر، وملامح من حياته الأولي، وماشابها من بداية تعليمية مضطربة من "الكتاب" للمدرسة الابتدائية للكتاب ثانية ثم المدرسة أخيرا.وما أدى إليه هذا الاضطراب من افتقاد للتدرج المنظم في تلقى الثقافة. ثم يتطرق إلى مشاركته في الحياة الثقافية في الكويت، وإصدارة مجلة البعث ومجلة الرائد .

يشير الدكتور محمد إلى تجارب الشاعر الأولى التى ترجع إلى سن الثانية عشرة، ثم استمر في إشارته للقصائد التى بدأ بها الشاعر وحياته الإبداعية .

كما يتحدث عن بداية النقد الموجه إلى شعر "العدوانى"، وأنه قد بدأ عام ١٩٥١ م حول قصيدة" رأس حمار – التى نشرت في مجلة "البعث" ويشير إلى أن البداية كانت مخيبة لأمله كشاعر، حيث وسمت قصائده بأنها مجرد "وسيلة تسجيلية" وأن لغته "مبتذلة تخلو من كل مقومات اللغة الشعرية .

أما في بحث "بداية النهاية" يشير الدكتور محمد إلى موت الشاعر عام ١٩٩٠ م، حيث توقفت كلماته، ولم يعد باستطاعته أن يضيف شيئا، إلا أن ما تركه من إبداع يسمح بأن يستخرج منه الكثير من الدلالات، والمشاعر المستنبطة.

وقد توقف أمام بعض "الألفاظ المفتاحية" في قصائد ومواقف، ومراحل حياة الرجل، ومن هذه الكلمات كلمة "الموت"، فقد تعقب الكلمة، وما تستتبع وتثير وفق الترتيب التاريخي لقصائد الديوان، وتتبعها في قصائد "براءة" و"أغنية".

و"اصبرى يانفس" وقد حاول ربط هذه الأمور بمفردات حياة الشاعر، حيث كشف جذور علاقته بالموت.

وفي "الفصل الثانى" الذى جاء بعنوان "الديوان: التكوين والدلالات يتحدث الدكتور محمد حسن عبدالله عن تأخر صدور الديوان، ويشير إلى اقتراحه على طلابه – عندما كان رائدا لجمعية اللغة العربية – بكلية الآداب بالكويت، العمل على جمع الديوان ونشره، إلا أن هذا الأمر لم يتم.

ثم يتحدث عن مراحل جمع الديوان من الدوريات المختلفة، ثم مرحلة طبعه. ثم يتحدث عن "محذوفات" الديوان من قصائد المداعبة والإخوانيات والقصائد ذات الطابع السياسي، وأورد الدكتور نتفا منها. ويشير للدافع المهم الذى أدى بالشاعر إلى استبعاد قصائد المناسبات والمبالغات والوطنية والقومية، حيث أراد أن يكون إنسانيا خالصا.

ويستعرض – كذلك التشكيل الموسيقي للديوان من خلال تعامل الشاعر مع العروض الخليلى، وخروجه إلى النظام الحر .

وقام بعمل إحصاء للقصائد الموزونة المقفاة، مع إحصاء استخدامات البحور الخليلية فيها، ثم القصائد المتحررة من النظام القافوى، ثم القصائد التى سارت على النمط الحر.

ويتوقف بعد ذلك عند مستوى مهم من مستويات التشكيل الموسيقى هو المستوى الصوتى حيث توقف أمام التوازن أو التوازى الموسيقى الصوتى الإيقاعى ورصد هذه الظاهرة في قصائد العدوانى المختلفة .

ويتجه للبحث في "تناص" العدوانى مع غيره من الشعراء مثلما حدث في قصيدة "المقبرة بين الصدى والطيف"، واستيحائه لها من قصيدة توماس هاردى "في المقبرة"، وقصيدة سيد قطب "الشاعر في وادى الموتى".

ويقوم بتحليل محاولة كل من العدوانى وقطب في تصرفهما تجاه مصدر واحد هو قصيدة هاردى، حيث يشير لاختلافهما في البناء الموسيقى للقصيدة واستطاعة العدوانى أن – يجرد القصيدة من هيئتها الغريبة من خلال تغييراته بالحذف والإضافة والاختصار. فقد كانت قطعته فنيا أصلا بذاتها، لا تنتمى إلا إلى "العدوانى" نفسه.

يخص الدكتور محمد حسن عبدالله، قصيدة "شطحات في الطريق" بالحديث عنها في فصل كامل، هو ثالث فصول الكتاب الذى جاء بعنوان "مذهبة العدوانى"، حيث قام بتحليلها تحليلا يعتمد على ذوق جيد، وأدوات متميزة.

فتوقف أمام عنونها، ونظامها الموسيقى، ومستوياتها الصوتية، والبنية اللغوية للقصيدة، ومعجمها الصورى.

أما "الفصل الرابع" الذى جاء بعنوان "الرسم بألوان ضبابية" حيث يقف عند جانب "الصورة" من منطلق كونها من أهم عناصر البناء الشعرى، حيث تعد الصورة أحد منجزات فن العدوانى، فقد جاء تكوينها عنده مختلفا متميزا، سواء في انفرادا أو سياقها أو اندياحها على مساحة القصيدة.

ويقف الدكتور أمام قصيدة "اعتراف" وحاول أن يحللها من منطلق البناء الصورة للقصيدة .

ويتناول عددا من الصور في قصائده، وبين كيف أدت الصور وظيفتها المنوطة بها وارتباطها بسياق النص. ثم يتناول ظاهرة سريان روح السخرية والتهكم في شعره. وبهذا يكون الدكتور محمد حسن عبدالله، قد ألم بالجوانب المختلفة لشعر العدوانى، وتعامل مع إبداعه من منطلقات متعددة منطلق الرؤية الفنية، ومنطلق فنيات الأداء عنده، ليكون بذلك عملا متكاملا متميزا عن الرجل، عُد – كما سبق القول – أول كتاب نقدى يؤلف عن الشاعر

أما كتاب "المسرح الخليجى"، فهو كتاب مهم في مجاله، حيث يسد ثغرة مهمة في الكتابة في الخليج، تزيد من الوعى الفنى والتنوير النقدى، مع مصادر ثقافة الكاتب المسرحى المكتسبة والموروثة من خلال تأثر المسرح الخليجى ببعض المسرحيات العربية والعالمية، بل ببعض التيارات المسرحية العربية والعالمية كذلك.

وأزعم أن هذا الكتاب يعد أول كتاب في مجال المقارنة والموازنة بين مسرح الخليج وغيره .

ولابد أن يوضع في الاعتبار أن التأثر لا يعنى – بحال – التهوين من شأن المتأثر، لكنه يعنى تأكيد موهبته، وتصميمه على إعلاء ذاته بالجهد والمثابرة، والاحتماء بالجذور والتجربة الخاصة.

يذهب الدكتور محمد حسن عبد الله في "الفصل الأول" إلى أن تصيد التأثيرات المتداخلة التى تسربت في فن الكاتب المسرحى الخليجى ليس هو هدف الدراسة؛ ذلك أنه يهبط بالمستوى إلى نوع من الملاحقة البوليسية، أو ما يسمى "إمساك الدفاتر الأدبية"، وليس الأمر كذلك في الدراسة الفنية الجادة.

ويشير إلى أننا لا نستطيع أن نحصر التأثير العلمى في حدود ما انعكس بشكل مباشر في بعض النصوص المسرحية، ذلك أن هناك تأثيرات أخرى غير محدودة، لكنها موجودة، وذات فاعلية منها مبدأ "التأليف الجماعى" أو "الورشة المسرحية" ومنها كذلك ما استلهم من بين مبتكرات المغرب العربى من العودة إلى التراث الحكائى العربى القديم. ومن ثم يبقى الرصد الدقيق لمنابع التأثير الخارجية مسألة اجتماعية، فضلا عن أنها محدودة الفائدة من الوجهة العلمية.

يتوقف الدكتور محمد حسن عبدالله أمام مسرحية "رصاصة داخل السوق" حيث كُتب على غلافها "إعداد حسين المسلم" وتدل كلمة "إعداد" على أنه اعتمد على مادة سابقة، ومن ثم تضع المسرحية أمامنا قضية حساسة تتعلق بالخط الفاصل بين التأليف، والإعداد .

ويتوقف – كذلك – عند مسرحيات "الأسير" و "الجاثوم" و"الحظيرة" و"لوثة".

و"الرهينة" وهى جميعا مسرحيات سيطر عليها الطابع العبثى الكابوسى المتأثر بـــ "المونودرامان "وهو طابع يكاد يكون مسيطرا على تجارب القصة

القصيرة لدى عدد من أدباء البحرين وبذلك يمتزج المستجلب بالمناخ الثقافى السائد في هذه البيئة الأدبية.

وفي الفصل الثانى "يتناول الدكتور محمد حسن عبد الله التراث، حيث يرى أنه بمستوياته المتعددة حيلة ووسيلة، حيث يتمازج التراث بمستوياته التاريخية والحضارية والشعبية والدينية بالفنون المأثورة عند الأديب، فيستخدمها حيلا لإبداع رسالة، أو تحقيق هدف يصعب إعلانه بشكل مباشر .

وقد أدلى الكاتب المسرحى الخليجى بدلوه في هذا المضمار، فقد استمد حكايات "ألف ليلة" في أكثر من موقع، وليس هناك دليل على أن هذا الالتفات قد نبع من اهتمام ذاتى بالنص التراثى أو أنه جاء نتيجة تنبيه قام به مثير حديث أو معاصر هو "القبانى" أو "النقاش" أو "ألفريد فرج" أو "عبدالله ونوس" أو "محفوظ عبد الرحمن" ... أو غيرهم، مما كانت لهم استلهامات تراثية مسرحية .

وقد رجح الدكتور محمد حسن عبدالله الاحتمال الثانى؛ ذلك أن استمداد الحكايات الأصلية، دون المرور بمرحلة الوسيط العصرى لا يتاح لكاتب مبتدئ، مثلما حدث مع كتاب الخليج، فقد كانت استلهاماتهم للتراث في المراحل الأولى لبعضهم.

يتوقف الدكتور أمام أربع مسرحيات استمدت حكايات ألف ليلة، ونسجت على منوال بيئتها وأسلوبها وهى "خروف نيام نيام" لحمد الرجيب. والثالث لحسن يعقوب العلى، وكان ياما كان ليوسف السند، حكايات لم تروها شهرزاد لعبد الرحمن الصالح.

وقد كانت التيمة السائدة فيها " فساد أعوان السلطان، وتدليسهم عليه، وانزال الظلم على الرعية باسمه.

وفى الفصل الثالث: يتناول الدكتور محاولات كتاب المسرح الخليجى إعادة التشكيل، وأعمال التعديل بدرجاته، ومستوياته في إعادة صياغة نص مسرحى متداول، ويشير إلى أن درجات التدخل ومستوياته تتدرج من مجرد مراعاة اللهجة، وتغيير بعض الأسماء إلى تطويع الفكرة الأساسية التى قامت عليها المسرحية.

ويتوقف عند عدد من الأعمال المسرحية تمثل درجات متفاوتة من إعادة التشكيل.

ويفرق الدكتور بين إعادة تشكيل نص مسرحى، وإعادة تشكيل نص روائى أو قصصى؛ ذلك أن درجة التدخل في النص المسرحى ستكون أقل جذرية منها في النص الروائى – مثلا – حيث يكون التدخل جذريا يشمل الصياغة والشكل وتوزيع مادة الأحداث والمواقف على مراحل هذا الشكل، وحجب غير الممكن ظهوره على المسرح، والتدخل في عدد الشخصيات، ودرجة أهميتها .

ويشير إلى أن سبب إعادة التشكيل ربما يعود للفهم الخاص للمعد، أو توجهه الفنى إذا ما كان مخرجا، أو صعوبة الفكرة الأساسية، أو كثرة عدد الممثلين .

ويتوقف الدكتور أمام عدد من المسرحيات التى تم إعدادها، وإعادة تشكيل مادتها، ودرجة التدخل ومستوياته، مثل وقوفه أمام مسرحيات "بيت الدمية" التى أصبحت "المرأة لعبة البيت" ومسرحية الثمن وقد ظلت بنفس الاسم، و"الغرباء لا يشربون القهوة"، وأصبحت "الجيران الذين شربوا القهوة"، و "موت موظف" التى أصبحت "عطس وفطس".

وفى "الفصل الرابع" يحاول الدكتور، رصد ألوان من التأثير المنعكس لمسرحيات عالمية وعربية في المسرح الخليجى، حيث يتوقف عند بعض الكتاب في أعمال معينة تخرج منها مؤشرات على توجهات خاصة، تصدر عن ظروف مميزة، أو ثقافة معينة، أو تعلق بالأسلوب.

ويتوقف عند مسرحيات "البطيخ الأزرق" و"تراجيح" و "مدينة بلا عقول" و"القادم" و"بودرياه" و"عربسات" و"مفتاح الخير"، ويشير إلى أن التأثير الوافد على هذه المسرحيات يتجاوز العلاقة المحددة بنص معين (عالمى أو عربى).

إلى الإفادة من الفكر المسرحى بوجه عام، أو بالمذاهب الأدبية "الغربية" أو تطويع الممكن مسرحيا – على المستوى العربى – بالاستعانة ببعض الاتجاهات الفنية العالمية.

إن التأثير الوافد – هنا – لا يكون محددا في علاقة نصية لا مجال للشك فيها، أو محصورا في الإطلاع على نمط أو شكل محدد .

فمسرحية "البطيخ الأزرق" يشيع فيها اتجاه تغريبى، فالأشخاص لا تثبت على فكرة، ولا تلتزم بموقف، والتداعيات تتداخل فتحدث المفارقة، على أن تكثيف الدلالة حول الرمز هى التى صنعت العماد الأساسى للمسرحية، وهذا الاستخدام له نظائر متعددة في المسرح العالمى، وفي مسرحيات عربية كثيرة .

إن الاستخدام الفنى للرمز بهذه التقنية لم نعرفه إلا بعد الاتصال بالمدارس الأدبية الغربية .

إن كتاب "المسرح الخليجى" كتاب يتعامل مع النص المسرحى مباشرة، ويقوم بتحليل النص تحليلا موضوعيا، ويرصد التأثير الذى تم بين المسرح الخليجى، والمسرح العربى والعالمى، ومستويات هذا التأثير وهدفه قاصدا بذلك التحليل للسلوكيات الفنية المعينة، التى تحمل دليلها في النص المسرحى ذاته، أو في زمن عرضه على الجمهور، أو في ثقافة الكاتب المسرحى الخليجى الموروثة والمكتسبة .

أما كتاب "الشعر والقومية" فهو دراسة تدخل بنا عالم أربعه من شعراء النهضة في الخليج والجزيرة العربية. أربعة شعراء متعاصرين متواصلين بالشعر في عصر كان الشعر فيه رسالة وقضية وأمانة. وبرغم توحدهم في الهدف، إلا أن لكل واحد منهم ملامحه الخاصة .

وهؤلاء الأربعة هم " خالد الفرج – محمود الزبيدى – عبدالرحمن بن قاسم المعاودة – عبدالله بن على الخليجى "

يشير الدكتور محمد حسن عبدالله إلى أنه سيتدرج معهم في طرح ما اتفقوا فيه من معانى الشعر، وعناصر بنائه، أو اتفق فيه بعضهم، ومن خلال هذا يتم التعرف على وجه المخالفة عند من اختلف. ومن ثم فقد حملت فصول الكتاب الأربعة العناوين التالية: رباعيات – ثلاثيات – ثنائيات – فوارد .

فالرباعيات: تُعنى بالاشتراك الفكرى والفنى بين الشعراء الأربعة .

والثلاثيات: ترصد ما اتفق فيه ثلاثة من الشعراء أو تقاربوا .

الثنائيات: ترصد ما اتفق فيه اثنان دون الاثنين الآخرين.

والفوارد: تشير إلى الملامح والسمات الخاصة بكل شاعر.

وقد تناول "الفصل الأول" رباعيات "الوطنية والقومية والإسلام" بوصفها دوائر متداخلة استطاع كل شاعر من الأربعة أن يوفق بينها، وهذا يدل على تكوينهم الثقافى والنفسي، وميلهم للاعتدال والتوافق ورفض الحدة والمبالغة. ويتم الوقوف عند بعض النماذج من أشعارهم حول هذه الدوائر الثلاثة بالنقد والتحليل.

كما تناول رباعية "الحس القبلى" ويرى أن هذا الجانب يتصل كسابقه بقضية الانتماء. ويتوقف عند نماذج من أشعارهم تمثل هذا الحس، ويشير إلى أن هذا الحس بالقبيلة يتكئ – أحيانا – على التراث العربى في توجيه صفات المدح، مثلما حدث مع "خالد الفرج" فى مدح "عبد العزيز آل سعود" ومديح "للإمام" يحيى "وولى عهده " أحمد " .

ويتوقف عند رباعية "من التراث إلى مقاربة العصر" حيث كان الشعراء في صميم أحداث عصرهم، فلم يكن بينهم شاعر معتزل، أو مخاصم لعصره .

ويتناول الدكتور في "الفصل الثانى" ظاهرة "الاغتراب" التى يتفق فيها (الفرج – الزبيرى – المعاودة). أما "الخليلى" فلم يكن لهذه الظاهرة في شعره تحقق، فشعره يصور حالة الرضا والثقة، والامتلاء، والقناعة بالواقع بل السعادة به.

وتنحصر أسباب الاغتراب لدى ثلاثة الشعراء في "البحث عن فرص الرزق أو الأمان أوكليهما "ويتناول نماذج من أشعارهم يظهر فيها" التعلق والشوق للوطن، والشعور بالاغتراب، ولوعة فقد الوطن.

ويتوقف كذلك عند ثلاثية "المرأة" حيث اتفق الفرج والمعاودة والخليلى، بينما اختلف الزبيرى، حيث لم يُعر موضوعها في شعره اهتماما بأية درجة تقريبا.

إلا أنه يشير إلى تناولهم للمرأة لم يكن أكثر من مجرد التفاته من يريد أن يستكمل إطار الشاعرية في كافة مظانها المأثورة. فلم تتجاوز علاقتهم بالمرأة مدى إثبات المهارة النظمية والقدرة على رياضة القول ومن ثم لم يستطيع أيهم أن يثبت تميزا في هذا المضمار، وربما يعود؛ ذلك لطبائع تكوينهم الثقافى وتقاليد بيئتهم، والنموذج الفنى الذى يتطلعون إليه .

أما ثلاثية "الطابع التسجيلى" فقد اتفقوا فيها باستثناء الزبيرى، والتسجيل مقابل للتصوير، مضاد له، فمثلا نجد أن نصف نتاجه يخصص لتسجيل نهضة الدولة السعودية، حيث تغيب اللغة المجازية، والتكثيف الشعرى.

ويتوقف الدكتور محمد حسن عبدالله في "الفصل الثالث" عندما تميز به الشاعران "الفرج والزبيرى" من لمحات أو لمع رومانسية، ويشير إلى أن هذه اللمحات لا تستقل بقصائد، إنما تكون ماثلة في صورة أو مقطع أو دافع للقول، لم تتح له فرصة التأصيل بالتحقق النصى، حيث يشير لقصائد "حمادى – أبيات في رثاء الابن أنا هكذا " عند الفرج. أما الزبيرى فيشير عنده إلى "ضيق الطائر – البلبل".

أما ثنائية "إرهاص بالقصيدة القصصية" فهى تظهر في شعر الفرج والمعاودة، فموهبة "الفرج" الشعرية، قصصية في جوهرها؛ لأنه يجيد التقاط التفصيلات، ويرسم الملامح، والمشاهد، ويملك روح السخرية والتهكم.

ويظهر هذا في قصائد "المهاتما – السائح العراقى – حمادى – ... ..." أما "المعاودة الذى مارس صناعة المسرحية فقد وردت عنده محاولتان على قدر محدود من الإجادة الفنية" حقيقة في خيال و "رواية ذات فصلين".

أما ثنائية "شاعران و ملك " فالشاعران هما "الفرج والمعاودة" والملك هو "عبدالعزيز آل سعود"، ويتوقف الدكتور عند قصيدة "العيد الذهبى" للفرج، و"فخر العروبة " للمعاودة، بوصفها نموذجا واضحة لهذه الثنائية.

أما في "الفصل الرابع" فإنه يتناول "الانفراد" الذى يحمل معنى الخصوصية لكل منهم على حدة، وهذه الخصوصية لا تعنى الإضافة الإيجابية لفن الشاعر، بل ربما كانت ضد ذلك، لكن الأهمية النقدية تظل محتفظة بقيمتها الكشفية .

المعاودة: الشاعر الوحيد الذى أظهر الشكوى في مدائحه لدرجة الاستجداء .

الفرج: افتقاد الكثافة الشعرية، واللغة المجازية، فهو لا يتأمل قدر ما يحصى ويسجل .

- انفرد بقدرة تصويرية على الرسم بالكلمات دون المجاز .

- استقرار الصورة في أبعاد " كاريكاتورية " تؤدى وظيفة تهكمية .

الزبيرى: صوره تخاطب العواطف، ويرسم صورا ذهنية، بخلاف الفرج الذى يرسم صورا حسية ومناظر .

الخليلى: الشعر الصوفى، حيث يتحدث عن السالكين والواصلين والسكارى وقتيل الغرام الشهيد والتخلى والتحلى و ... ... وغيرها .

المنظومات القصصية حيث استأثرت بديوان كامل .

وهكذا ينتهى الكتاب بعد أن عايش إبداع هؤلاء الشعراء الأربعة معايشة واعية شاملة متميزة، استطاع أن يمسك بخيوط الاتفاق والاختلاف بينهم، وينسج منها فصوله .

والحق أنى أرى أن وراء هذا التدرج في تقصى أوجه التقارب بين الشعراء الأربعة، مما اشتركوا فيه جميعا، إلى ما اشترك فيه ثلاثة فاثنان وراءه قيمة كبيرة بوصفه علامات موضحة للظواهر الفنية والموضوعية السائدة في تلك المرحلة الشعرية في الخليج والجزيرة العربية. وأخص بالذكر " ما اشترك فيه أربعة من الشعراء " حيث يمكن لهذه الرباعيات سالفة الذكر أن تمثل ظواهر عامة، أو إن شئنا القول " اتجاه سائد " في هذه المرحلة إلا أن ما يغلب على هذه السمات سواء المشتركة أو الفارقة أنها سمات تخص المضمون إلا نادرا – الحديث عن التصوير الفنى – ولم يكن لفنيات الأداء نصيب كبير، وربما يعود ذلك لأسباب تخص الشعراء أنفسهم .

أما كتاب "الكويت والتنمية الثقافية العربية" فهو دليل على استمرارية فى إثراء الحركة الثقافية فى الكويت عن طريق المتابعة الجادة للجو الثقافى فى الكويت ليس هذا فحسب، بل مدى ما تقوم به الكويت فى التنمية الثقافية العربية

حيث يحاول الدكتور محمد حسن عبد الله تقريب الصورة، وتجميع الخيوط التى رسمتها الكويت حيث نسجت رداءً عربيا صميما، يؤصل الماضى، وينتقى أجمل ما فيه، ويضع العربى فى بؤرة حركة العصر. فيبرز الدور الذى تقوم به الكويت حين ندبت نفسها لتحمل أعباء الرسالة الثقافية، حيث عملت أجهزة الدولة، كما عملت المؤسسات الشعبية، كما أبدع الأدباء والفنانون لتحقيق هدف واحد – وكأنهم اتفقوا عليه – هذا الهدف يتمثل فى جعل الكويت منارة ثقافية لإخوان العروبة كلهم يقسم الدكتور كتابه أقساما ثلاثة، جعل القسم الأول عن بدايات الدور الثقافى للكويت، والظروف التى نشأ هذا الدور فى ظلها، حيث يرى أن دور الكويت الثقافى بدأ منذ عام ١٩٥٨ م، وهو العام الذى شهد الشهر الأخير منه ميلاد العدد الأول من مجلة " العربى "، وهذه المجلة ذات المكانة المرموقة فى رسالة الثقافة والتنوير، فهى صوت ثقافى، تكتبه أقلام عربية خالصة، توجهه إلى أمتها العربية كافة، بمعزل عن صراعات السياسة وخلافات الملل والنحل. أما فى القسم الثانى يحاول الدكتور محمد حسن عبد الله أن يتعرض لمحتوى رسالة الكويت الثقافية، حيث يقوم بتعريف موجز بالخطة الشاملة للثقافة العربية منذ كانت أملا مبعثرا متعثرا، إلى أن تبلورت، وتحققت بالجهد والتنظيم والمتابعة التى بذلتها الأجهزة الثقافية فى الكويت.

حيث يلاحظ أن هناك تقاربا يكاد يبلغ حد التطابق، بين ما تدعو إليه الخطة الشاملة لخلق ثقافة عربية واحدة، تناسب العصر، وتقود إلى المستقبل وبين ما انتهجته سياسة الكويت الثقافية، ومشروعاتهم، فكأنما اعتبرت الكويت نفسها "وكيلا" عن الأمة العربية فى التطبيق والتنفيذ ثم يشير الدكتور محمد حسن عبد الله إلى بعض جوانب محتوى الرسالة الثقافية للكويت، بل بعض المحاور الرئيسة التى تنتظمها وهى كالتالى :–

الاهتمام بالتراث من منطلق نقدى: وهذا يمثل التاريخ، وعلوم الماضى والحضارات القديمة بما تنطوى عليه من فكر وفن.

الاهتمام بثوابت الوجود العربى (التاريخى المستقبلى): وهذا يشمل الدين واللغة، والقيم الأصيلة.

الاهتمام بالواقع العربى ونقده: وهذا يشمل الاجتماع، والفنون والآداب (السائدة) ونظم التعليم، والتربية، والاقتصاد، والسياسة.

الاهتمام بالمستقبل: وهذا المحور ليس بمعزل عن سابقه، فكل ما يعرض للراهن، هو بالضرورة اقتراح للمستقبل، ويضاف إلي: الاهتمام بعلوم الغد، والاهتمام بالطفولة، فضلا عن تنوير فكرتنا عن العالم من حولنا: عالم الطبيعة، وعالم البشر على امتداد الأرض بكل ما تنطوى عليه الطبيعة من أسرار، وما يكتشف البشر من أفكار.

ثم يتحدث عن مستويات الخطاب الثقافى، وهى كل ما يترتب على توجيه الرسالة الثقافية إلى المتلقى، من ضرورة مراعاة شرائط فى شكل الرسالة وحدى التركيز فى أفكارها وأسلوبها بحيث يتواءم هذا كله ومستوى المتلقى المفترض ونشاطه الخاص، وبهذا تستطيع الرسالة أن توصل مضمونها إلى جمهورها الطبيعى، وقد أخذ الدكتور يتحدث عن مستويات الخطاب فيما تصدره الكويت من دوريات ومجلات، مثل مجلة العربى، وما قامت به من إصدار.

العربى الصغير (التى صدر العدد الأول منها فى فبراير ١٩٨٦) .

وكتاب العربـــى (الذى صدر العدد الأول منه فى ينايـــــر ١٩٨٤) .

ومثل سلسلة من المسرح العالمى أضخم المشروعات الثقافية العربية، من منظور الترجمة، أو من منظور التركيز على فن واحد.

ومجلة " الثقافة العالمية " بتوجهاتها لاستكمال احتياجات القرار من منطلق " ترجماتها لكل ما هو جديد فى الثقافة والعلوم المعاصرة، حيث تقصد هذه المجلة إلى أمرين، الأول فتح النوافذ على الثقافات الأخرى، ووضعها فى متناول المثقف العربى العادى، والثانى هو القصد إلى أحدث ما كتب فى الموضوع، حيث تضع المثقف العربى فى موقعه من ثقافة العالم " اليوم " بحيث يواكب التطور العالمى.

كما يتناول الدكتور – كذلك – جانب إقامة الندوات والمؤتمرات، وهو جانب مهم، ربما يكون – علميا واجتماعيا – أهم بكثير من صدور كتاب، يتناول

الموضوع ذاته، بنفس المستوى من العمق، حيث يعبر "المؤتمر" عن روح الجماعة، ويتيح الفرصة لتبادل الخبرات، ويشير إلى أن الكويت قد استثمرت هذه الإيجابية التى تمتلكها المؤتمرات والندوات فى إثراء حركة الثقافة العربية.

أما القسم الثالث والمعنون بـــ "تناغم الأداء"، فيقف الدكتور مع الإنسان، المواطن، الأديب، المثقف الكويتى للتعرف على نتاجه الفنى "الشعرى" لنرى هل يعكس هذا الشعر ما وجدناه فى رسالته الثقافية من التزام قومى، ووعى إنسانى وخبرة علمية، تعطيه الحق فى الانتساب إلى تلك الرسالة، وإعلان حرصه عليها، وأنها صدرت عنه طواعية، وعن قصد وتدبير؟. ثم يقف أمام أشعار بعض شعراء الكويت أمثال "أحمد العدوانى، ومحمد الفايز، وخليفة الوقيان، وعبد الله العتيبى، ونجمة إدريس". حيث وقف أمام شعر هؤلاء الشعراء، بتوجهاته الروحية، وما أثار من قضايا القومية، وما فيه من نزعة إنسانية بصفة خاصة.

ثم يتناول الدكتور محمد حسن عبد الله بعض مجالات الإبداع الفنى والفكرى مثل فن المسرح والصحافة وحركة التأليف ونشاط النوادى والجمعيات، حيث يستكمل بهذا التناول الصورة "الطوعية" التى يختارها المواطن الفرد معبرا عن توجهه الفكرى وتعلقه الوجدانى، بعيدا أو مستقلا عن التوجيه الرسمى، والخطط والبرامج، ويهدف هذا إلى إبراز نتيجة مهمة حيث يؤكد أن الخطط والتوجهات "الرسمية" التى تجسدت فى مطبوعات، وأسابيع ثقافية، ومؤسسات علمية، إنما هى فى صميمها تصدر عن إيمان قومى يرتضيه المواطن العادى، وتسخو نفسه بما تبذل الدولة فى سبيله من أموال، ويدل – كذلك – على هذا التناغم الواضح للجهود الرسمية والشعبية، فالهدف واحد مهما اختلفت وسائل التعبير.

إليه (٥) :

(الحكيم يملى دموعه المؤجلة)

(إلى الدكتور محمد حسن عبد الله ..

الأديب والناقد الكبير والمعلم القدير ...

أهدى هذه القصة عن معلم قديم وحكيم ..)

د. عبد الغفار مكاوى

(١)
الطـــريق

قال الغلام الذى رافق المعلم إلى منفاه الأخير :-

لا أستطيع أن أحول عينى عنه منذ أن خرجنا - هو والثور الأسود السمين الذى يحمله على ظهره وأنا - من البوابة الأخيرة لولايتنا "تشو" وتركنا وراءنا المدينة فى ساعة الشفق كأنها التنين الأصفر الذى يلمع فى وشاح الغروب الذهبى برغم السحب الرمادية التى تلفه فى الغبار والضباب. ألمح خفية وجه معلمى الشاحب النحيل الذى لم تمح الخطوط والتجاعيد الصخرية قسماته الرقيقة الحنون وهو يلتفت خلفه بين الحين والحين كأنما يلتفت قلبه المهموم على أجنحة نظارته الطبية التى تحجرت فيها الدموع منذ سنين. وكلما قطع الصمت الذى يتدثر بسواده الفاحم أكثر مما يتدثر جسده الفارع الهزيل بعباءته السوداء - كلما حرك شفتيه أو أشار بيده الصغيرة البارزة العروق، أسرعت إليه ومقود الثور لا يغادر يدى وندائى عليه لا يتوقف: نعم يا معلمى .. هل تطلب شيئًا؟ لكن ما أندر أن يفتح فمه بكلمة أو ينطق عن رغبة، حتى الزاد القليل الذى أقدمه له عندما نميل قليلاً إلى ظل شجرة أو صخرة لنستريح لا يكاد يقربه حتى ألح عليه بلقيمات قليلة أو قطعة لحم خشنة أو قضمة جبن بيضاء .

آه ما هذه الأحزان التى سكنت قلبك وترفرف أجنحتها السوداء دائمًا على وجهك وجبهتك وكيانك؟ وكيف أجرؤ على السؤال وأنت الذى علمتنى أن الحكيم لا

يتكلم وأن الذى يتكلم ليس حكيمًا؟ وإذا سمح لى طيش الصبا أن أسألك سؤالاً، فهل يمكن أن أتجاوز عتبة باب أسرارك الذى أغلقته بألف مزلاج ومنعت عنه الأيدى والأقدام والآذان؟ أقصى ما أقدر عليه أن أداعب رفيقنا الأخرس السمين الذى لا يعنيه إلا البحث عن العشب الأخضر واجترار صمته المختلف عن صمتك.

وأهتف بالثور الواسع العينين الذى أخذ قسطه من الراحة وراح يرسل نظراته الرخية الخرساء إلى الأفق البعيد: هيا هيا .. الطريق ما زال طويلا ... وأتجاسر على توجيه كلامى إلى المعلم الذى بدأ يستعد للرحيل: أليس كذلك يا معلمي؟

ويأتينى صوته الخارج من مغارة حلقه وصدره الضيق النحيل: نعم ولدى .. طويل هو وبلا نهاية .." وأعود للسؤال دون أن أتهور بالاستفسار إلى أين أو متى نصل، فيقول: طويل هو وعميق بلا قرار .. لو استطعنا أن نسميه ما كان هو الطريق .. لو أمكننا أن ندل عليه ما كان هو الطريق الأبدى، وبغير أن أفهم شيئًا كما عودنى المعلم وعودته أقول ضاحكًا: لكننا على كل حال على الطريق .. ويقول وهو يتكئ على ويسند ذراعه إلى كتفى قبل أن يعتلى ظهر الثور المستكين: من يتبع الطريق يصبح هو الطريق، من يهتدى بفضيلته يصبح هو والفضيلة شيئًا واحدًا ومن يضيعه يصبح هو والضياع شيئًا واحدًا. .. وأدارى جهلى أمام الكلمات الملغزة التى تتردد فى سمعى كأصوات أرواح غامضة ترقص فى صندوق مقفل: سنتابع مهما كانت مشقة الطريق .. ويستدير بقامته النحيل: إذا تعبت فقل لى ... وأواصل ضحكى وأنا أدفع الثور وأصيح به شى .. شى .. وأقول لك الآن ما سمعته منك مرة: إذا كان الطريق طويلا ولا نهاية له، فهو وحده الذى يمنح القوة والكمال.

نتابع السير على الدروب الوعرة الضيقة وفى الفيافى الواسعة المجدبة إلا من الأعشاب والأشواك .. نجتاز الطرق الصاعدة بين الجبال ونهبط المنحدرات الخطرة إلى الوديان .. نمر على القرى المتناثرة ونعبر الجسور الخشبية الهشة الممدودة فوق الجداول والأنهار الصغيرة ونحيى الرعاة واللصوص والمهربين والهاربين من الشرطة والحراس.. وتمتلىء آذاننا بنباح الكلاب وعواء الذئاب وثغاء الشياة والحملان والماشية ونرد بأدب على حراس الحدود والبوابات.. وحين يهلكنا التعب وتحن مفاصلنا وعظامنا إلى الراحة نأوى إلى مكان ظليل ونربط

الثور إلى جذع قديم وننام .. ما أكثر ما فتحت جفنى فجأة لأجد المعلم العجوز يرمقنى كأم تراقب طفلها الرضيع - فإذا التقت عيوننا قال وهو يبتسم ويلف عباءته حول ظهره وصدره: هكذا الحكيم الكامل يا بنى ... فكمال من يجمع الفضيلة فى نفسه، أشبه بكمال طفل حديث الولادة.. وأفرك عينى وأتمطى وأنا أتلفت حولى: هل أحسست بخطر يا سيدي؟ فيقول وابتسامته لا تفارق شفتيه الجافتين ولا وجهه الصخرى المملوء بالتجاعيد: كيف يحس بخطر أو يخشى شيئًا يا ولدى؟ الوحوش لا تعتدى عليه .. والجوارح لا تنقض عليه .. من يلازم الطريق يبقى فى أمان.. إن سقط جسده لا يتعرض لمكروه.

وأثبت بصرى فى وجهه الطيب وأستقبل موجات الحنان المنسكبة منه على الرغم من السهر والصمت الشحوب.. ثم أغمض عينى إلى الفجر وأنا أتمتم فى السر بما سمعته منه مرة وهو يتحدث مع أمى: من يكرم معلمه، يكرمه الطريق - ومن لا يكرمه معلمه، فقد ضل إلى أبعد حدود الضلال، حتى ولو كان أكبر العلماء.

كيف أحكى قصتى معه وهى لا تعدو بضع خطوات على الطريق؟ ماذا اذكر منها وماذا أدع للتاريخ أو النسيان؟ شى .. شى .. أيها المتخم الثقيل الكسول! ليتك تدعو السماء أن تفتح كوة ضئيلة فى رأسك المظلم المحاصر بالغياب والغباء لتعرف من هو الحكيم الذى يمتطى ظهرك وأحيانًا يربت على رأسك وعنقك وشعرك كطفل وديع!. .

كنت أراه أحيانًا وهو يتمشى على ضفة النهر الصغير القريب من سور قصر الامبراطور. .. وبغير أن يلفت إليه أحدًا أو يلتفت إلى أحد كان ينزلق إلى أكمة ملتفة الأشجار والأغصان والأوراق الكثيفة ويختفى فيها قبل أن تلمحه العيون وهو راجع إلى ضفة النهر متجهًا إلى باب القصر الخلفى الذى يغلق وراءه فى هدوء .. وعندما وصفته لأمى وأخبرتها أننى أراه أحيانًا وأتتبعه إلى مخبأه دون أن يرانى - ضربت على صدرها بيدها الصغيرة وصاحت: كيف تفعل هذا مع حكيم الامبراطور؟ كيف تجسر يا ولدى على الاقتراب من طريق السماء الذى لا يسير عليه الا الكامل القديس؟ ألم تسمع أقواله الغامضة التى يرددها الناس حائرين أو ضاحكين عن الطريق؟ قلت فى لهفة لا أندم عليها: وأريد يا أمى أن أرافقه على

هذا الطريق – أريد أن أكون تابعه وتلميذه.. فتحت فمها من الدهشة وقالت: ترافق التنين؟! أجبتها فى هدوء: وما رأيك أننى تكلمت معه أيضًا ومشيت معه خطوات؟! – قالت متحسرة: مادمت تتلف عينيك كل ليلة بالكتب المآفونة بدلا من رعاية أمك!... ضحكت قائلا: وأريد أن تأتى معى لمقابلته حتى أستطيع بعد ذلك أن أرعاك كما تتمنين .

كان اللقاء أبسط مما توقعت أو توقعت أمى – انحنت أمامه حتى كاد رأسها يلمس العشب الذى يجلس عليه تحت شجرة ضخمة سوداء وقالت: هذا الولد مفتون بك وبالطريق يا سيدى ... سمع عباراتك وأخذ يدونها على الأعواد التى يكلفنى شراؤها فوق ما أطيق. ابتسم المعلم وسألها: ويدونها أيضًا قبل أن يدونها صاحبها؟ .. ماذا كتبت يا ولدى؟ هتفت فى حماس وأطلقت الكلمات من فمى كمياه متفجرة من نافورة أو شلال: الشجرة الشامخة نمت عن برعم صغير .. البرج ذو الطوابق التسعة ارتفع من كومة تراب .. رحلة العشرة آلاف ميل تبدأ تحت قدميك .. قال ضاحكًا: كلماتى سهلة على الفهم .. سهلة جدًا على التنفيذ .. لكن لا أحد فى المملكة يقدر على فهمها أو العمل بها .. صحت فى رعونة يحسدنى عليها أشجع المقاتلين: ولكننى أفهمها يا سيدى وأعمل بها .. جربنى وسوف ألازمك على الطريق.

قالت أمى معتذرة: سامحه يا سيدى .. إنه منذ أن قتل أبوه أمام عينيه لا يفعل شيئًا سوى تجربة الحبل المعقود .. ومنذ أن أرسلته إلى ثلاثة معلمين وهو يملأ حجرات بيتنا الضيق الفقير بالريش والأقلام والمحابر وأعواد الخيزران .. ويكدس أوراق الكتب القديمة فى كل مكان حتى لا أجد مكانا يتسع لأوعية الطعام أو لجلوس الضيوف القليلين .. خذه يا سيدى واجعله تلميذك وتابعك وخادمك الأمين .. إننى مريضة ولا أدرى كم سأعيش أو متى سأذهب وأتركه بلا أحد يضع عينه عليه أو يضع اللقمة فى فمه .. قال الحكيم العجوز وهو يمسك بيدى: وهل ستصبر يا ولدى على مشقة الطريق؟ هل تستطيع أن تضحى بكل شىء وتتمسك به؟ قلت وأنا أشد على يده: وأعيش له ولك يا سيدى .. قال وهو ينهض متجهًا وأنا معه إلى بوابة القصر القريب ولأمك التى ستزورها لتطمئن عليها من حين إلى حين .

الطريق طويل وتتسع مساحة صمتى الحكيم الحزين والثور الأسود السمين لأن أنثر على ترابه أوراق ذكرياتى الجافة لكن كيف أرتبها وأسرد وقائعها التى تلتصق بلحمى وتزحم مجرى دمى؟ هل يمكن أن أنسى الليالى الطويلة التى قضيتها تحت قدميه وهو يقلب فى الأوراق القديمة والكتب العتيقة فى مكتبة القصر الملكى بحثًا عن نماذج الحكماء القدماء والحكام الكاملين؟ هل أروى عن صمته الممتد على اتساع الأيام والليالى العصيبة التى رأيت أو سمعت فيها حواره الغاضب مع القواد والوزراء أو ومع ذلك الشخص العصبى النحيل الذى عرفت فيما بعد أنه هو الأمبراطور – الامبراطور الذى يقفز فى كل مكان كالطاووس المثقل بالألوان الساطعة والثياب الطويلة الغثية بالزخارف المذهبة والتاج البراق الناصع باللآلىء والجواهر على رأسه الصغير؟ وحيرة الامبراطور وغضبه وكلماته المتدافعة كالحمم الملتهبة بالغضب الأسود وردود المعلم عليه كأنها السدود فى وجه السيل؟ وأسفاره التى كان يغيب فيها عن القصر وعن أوراق المكتبة وكنوز خزائنها العتيقة ثم يرجع وهو يدمدم بالكلمات اللاهثة الممزقة كقطع الدم المتجمد التى تنزف من جرح واسع: أين أنتم أيها الحكام الحكماء فى الزمن القديم؟ .. يا من كنتم نموذج العالم ومقياس المملكة! لم يبق إلا المدعون الذين لا يثق الناس بهم. الذين يمجدون أنفسهم فلا يعترف بهم أحد. ويفرضون على الشعب قوتهم فلا يزداد إلا ضعفًا وبؤسًا وهو إناء ويفرحون بالمذابح وسفك الدماء ويسمونه انتصارًا ويحتفلون به كما يحتفلون بجنازة أين أنتم أيها الحكماء القدماء لتعيدوهم إلى البساطة والسكينة؟ كيف أستطيع أنا وحدى أن أعيدهم إلى الطريق أو حتى أكلمهم عنه فيسمعونى ؟.

حتى جاءت الليلة التى رأيته فيها محتقن الوجه كصفحة جبل عابس أجرد، كانت عيناه زائغتين وتجاعيد وجهه مربدة وملابسه مضطربة ورأسه ويداه وذراعاه فى حركة متشجنة خيل إلى أننى أرى أمامى ذئبًا عجوزًا انقض حديد الفخ على أعضائه ولم يسمح بالحركة إلا لشعر رأسه المتوفر وذيله المرتعش المتحفز وعوائه المبهم الباكى. قال فجأة وهو يحدق فى بعينين محمرتين: لم يبق سوى المنفى ..! تطلعت فى وجهه الثائر مستفسرًا فقال وهو يذرع أرض المكتبة التى

اضطربت فيها أوراق التاريخ اضطراب أفكاره: سأنفى نفسى بإرادتى – الحكمة مستحيلة فى هذا العالم – والحكيم منبوذ لا يطلبه أحد ولا يستمع لنصحه أحد .. هممت أن أتكلم خائفًا: وأنا يا سيدى .. أنا الذى تمسكت به وبك؟ .. قال وهو يطرق برأسه مليًا: أمك فى حاجة إليك. قلت والدموع تسبقنى وتفلت جارية على خدى: أنا قادم من عندها، لم تعد فى حاجة إلى أحد .. اقترب منى وهز كتفيه فى عنف: ماذا تقول؟ أيمكن أن تتركها وحدها؟ قلت: إنها على وشك أن تتركنا وتترك العالم كله .. صاح غاضبًا: ولماذا لم تقل هذا؟ لماذا لم تبق معها ؟ .. هيا بنا ..

وجرينا إلى البيت الصغير على الضفة الأخرى من النهر .. عبرنا جسرين وانحدرنا على طريق مترب ملىء بالحفر والبرك الراكدة، ومررنا على أطفال مهلهلى الثياب وعجائز مكومات على أعتاب البيوت، ونهرنا الكلاب الجائعة الضالة أكثر من مرة .. وعندما اقتربنا من البيت لمحت عجائز فى الثياب البيض يتوافدن على الباب الواطىء وهن يولولن صائحات. كانت أمى فى النزع الأخير – بالكاد حركت رأسها ونظرت إلى المعلم ثم إلى – نظراتها الصامتة تنطق فى وقت واحد بالألم واليأس والطمأنينة والثقة وتقول: تركته لك .. تركته لك .

انتبهت على صوت المعلم يوقظنى فى رفق من إفاءتى التى طالت مع الذكريات وكادت أن تنسينى الركب الصغير، وجاءنى صوته الضعيف الذى تعودت على نبرته الحادة التى طالما نفذت فى أذنى وقلبى كصيحة طائر عجوز .

هل رأيت ؟

تلفت حولى مستوضحًا فضحك ضحكته النادرة التى شبهتها بينى وبين نفسى – ولتغفر لى السماء! بضحكة جدى عجوز مكتئب الوجه .. انها آخر حدود الصين .. انظر إلى الكوخ والحاجز هناك !......

تعجبت كيف عرف هذا مع أنه لم ينف نفسه من قبل .. ونظرت إلى حيث أشار ورأيت الحاجز الصغير الذى يقطع نهاية الدرب المنحدر بعارضة خشبية تنتهى فيما قدرت بكرة حديدية ضخمة وتعجبت مرة أخرى من منظر الكوخ الخشبى الصغير الذى يقف وحيدًا وسط أشجار العجوز كأنه متسول منهك الجسد

على حدود الأعياء أو الجوع. لم أر حراسًا يجوبون المكان، ولا فرسانًا مدججين بالسيوف والخوذات البراقة ولم أستطع أن أكتم شعورًا بالخوف داهمنى فجأة فهتفت: أهذه هى آخر حدود الوطن يا سيدى ؟

فأجأتنى النبرة الحادة المرتعشة بخفقات البهجة والسرور :

حيث يكون الطريق يكون الوطن يا ولدى. وحيث يكون الوطن يكون الأصل والجذور .

تسرعت ولمت نفسى بعد ذلك على طيشى .

اذن فسوف نجد الطريق بعد قليل ..

الطريق فى كل مكان وليس له مكان. هو فيك وتحت أقدامك .. ولكنهم تنكبوه وتخلوا عنه فتخلى عنهم .. لم يفهم رأسى الصغير ما يقصده فربت بكفى على ظهر الثور وقلت :

المهم أن الطرق المعوجة قد انتهت ..

المعوج سوف يستقيم. والمنحنى سوف يعتدل. الأجوف سوف يمتلىء، والبالى سوف يتجدد .

لم أستطع كذلك أن أفهم كلماته التى ترددت كترنيمة كاهن أوشدو طائر أسطورى غريب، أسرعت مرة أخرى أعبر عن فرحى وصحت :

المهم أننا سنتوقف هنا يا معلمى! .. افرح أيها الثور الالهى فسوف تلتقط انفاسك وتهنأ بالعشب الندى الوفير! ..

قاطعتنى اشارة محذرة من يده الممتدة نحوي فأمسكت عن الهراء وأسرعت أساعده على الهبوط من على ظهر الدابة التى توقفت أيضًا عن السير وأطرقت برأسها واتسعت عيناها دهشة من هذه الكلمات التى تساقطت علينا :

من يعرف متى ينبغى عليه التوقف لا يتعرض لأذى .. من يعرف القناعة لا يلحقه عار .

سحبت الثور الأسود من مقوده بعد أن مررت بكفى على رأسه ورقبته وظهره واطمأنت على المعلم الذى ترجل على مهل ووضع الكتاب الذى كان يطالع فيه بين الحين والحين والغليون الذى كان ينفث منه الدخان فى جيب الجراب الجلدى العتيق المسود من لفحات الشمس وذرات الغبار. ولم نكد نهبط خطوات على المنحدر الصخرى الضيق فى اتجاه محطة الحدود حتى لمحنا شبح رجل طويل ونحيل يقف هناك فى انتظارنا. وعندما اقتربنا من العارض الخشبى الباهت الالوان أمام الكوخ واستوى الدرب الممتد أمامنا توقف معلمى وطلب منى أن أساعده على الركوب، أخذت بيده التى استندت على كتفى وهو يرفع قامته ثم يحنيها ليستريح على ظهر الثور وقلت منزعجًا: هل تحس بشئ يا سيدى؟ – قال فى هدوء وهو يثبت قدميه حول بطن الدابة: لا يا ولدى .. مجرد إغماءة ستزول بعد قليل .. انظر هذا الرجل القادم كفيل بعلاجها !.

وأقبل علينا الرجل الطويل الذى بدا على البعد كجرادة كبيرة، تقدم منا فى مشيته الحذرة وبدأنا نطالع تقاطيع وجهه النحيل الصارم، وتوقعت أن تبدأ متاعب السؤال والتفتيش وتحصيل الضريبة والشك المزمن فى أعين حراس الجمارك، قال فى هدوء وهو يلقى نظرة سريعة على الثور والجراب الجلدى الأجرب ثم يسلطها بغير اهتمام على المعلم وعلى :

هل من شىء يستحق الضريبة ؟

قلت بثقة لأحد لها: لا شىء يا سيدى .

عاد يسألنى وهو يتحسس الجراب بعناية ويثبت بصره على الوجه الصامت العجوز .

بضائع مهربة؟ أشياء محظورة ؟

كررت بصوت هادىء لم يخف رنة السخرية وأنا أتابع فحصه للزاد القليل واستخراج الغليون والكتاب من الجراب :

لا تحف ولا ذهب ولا حرير؟ ما قصة هذا الكتاب ؟

قلت وأنا انظر لمعلمى الذى لزم الصمت :

لقد كان يعلم

سأل وهو يثبت بصره على الوجه الصخرى الحزين ؟

وماذا كان يعلم

قلت فى بطء: إن لا شيء على الأرض ألين ولا أضعف من الماء ومع ذلك لا يوفقه شيء فى التغلب على الصلب والقوى .

حدق فى وجه العجوز كأنه يعاين فعل الماء فى الصخور وسرح لحظة مع افكاره ثم التفت إلى قائلاً :

ماذا كان يعلم أيضًا ؟

قلت متعجلاً الخروج من الموقف بعد أن حانت منى نظرة إلى السماء ورأيت السحب السوداء تتجمع على صفحتها المظلمة كقطعان متدافعة إلى مورد الماء.

إن الوداعة تغلب القوة، وأن اللين يهزم الصلب الخشن، قلب بصره فينا واطرق برأسه طويلاً ويبدو اننى رفعت رأسى إلى السماء ففهم أنها تنذر بالمطر أو العاصفة وربما فهم أيضًا أننا نتعجل السير قبل أن يحل الظلام فقال وكأنه يكلم نفسه:

الوداعة تغلب القوة .. الماء يفتت الصخر .. نعم .. نعم .

مادام الجمرك لن يحصل عن شيء فانطلقا .

اسأنفنا السير بعد فترة الحاجز ووجدنا أنفسنا نستقبل واديًا رحبًا تملأه الأشجار وتحده الجبال الشاهقة من بعيد .. وما هى إلا خطوات بعد أن استرحنا قليلا تحت ظل شجرة سوداء كثيفة الأغصان والأوراق حتى سمعنا صوتًا ينادينا ويكرر النداء:

أيها المعلم! .. أيها الغلام! .

التفتنا وراءنا فوجدنا حارس الحدود يجرى لاهث الانفاس نحونا، أمسك المعلم باللجام وتوقفنا لنعرف مايريد، أصبح الصوت مسموعًا واقترب الوجه الشاحب النحيل :

ها! قفا! قفا! ارجوكما قفا! أرجوكما قفا! ماذا تقصد بحكاية الماء أيها العجوز ؟!

سأل المعلم وهو يطل عليه من فوق ظهر الثور :

وهل يهمك هذا يا ولدى ؟

قال الرجل الذى بانت ملامح وجهه الأغبر المتعب كوجه ذئب تائه وسط رمال الصحراء:

ما أنا إلا عامل جمرك بسيط – لكن يهمنى أن أعرف كيف ينتصر الماء على الصخر إن كنت تدرى الجواب فتكلم .

تفرس المعلم فى وجهه طويلا، غابت نظراته لحظة فى عينيه الغائرتين وسترته الباهته المرقعة وأصابع قدميه التى تطل كالديدان الرفيعة من حذائه الرمادى المتهرىء قبل أن ينتبه على صوت الرجل الذى يستعطفه :

اكتبه لى .. امله على أو على هذا الغلام .. مثل هذا العلم لا يستأثر به انسان.

ثم بعد فترة قصيرة لمس فيها سترته ونظر طويلا إلى حذائه البالى :

ولا يضن به على أحد الفقراء .

انفرجت اسارير المعلم كأنما فكت اغلال تجاعيد الصمت والتحفظ التى تطوق وجهه وبدا شبح ابتسامة على الوجه الحجرى فتشجع الرجل قائلاً :

الورق عندنا والريش والأقلام والمداد، وعندنا كذلك طعام قليل العشاء، اننى اسكن هناك، فى هذا الكوخ الذى يتسع لك وللغلام ولحكاية الماء تنهد العجوز وهو ينزل من على ظهر الثور الذى بدأ يهز ذيله فى قلق وينفض نفسه من هبات البرد التى جعلت جلده يرتعش، وقال المعلم وهو يرمق الرجل طويلا ثم يسحبنى من يدى التى تمسك بالمقود :

آه! أنت أيضًا تريد أن تعرف .. نعم يا ولدى .

من يسأل يستحق أن يعرف الجواب. ومن يعرف ...

قلت ضاحكًا: لا يتكلم ولا يفعل .. وانما يكتب .. وضحك المعلم أيضًا ومر بكفه على خدى فقلت وأنا الاحظ أمارات السعادة والرضا ترتسم على وجهه العامل الفقير:

وسوف يبرد الجو بعد قليل ...

قال المعلم وهو يخطو إلى جوار الرجل ويمسك كم سترته بين الحين والحين :

حسن، فلنهبط هنا إلى حين ..

وتبعت معلمى إلى الكوخ ... أنا تلميذه الذى دون " التاو – تى – كنج " بعد أن كان حبيسًا فى صدره وربما كنت تلميذه الوحيد .ص

الصمــت

وقال المعلم العجوز الذى صحبه الغلام إلى منفاه البعيد :

ها أنذا غادرت البوابة الأخيرة لمدينتى المعذبة وتوجهت مع تلميذى الصغير وثورى الأسود السمين إلى منفاى البعيد. لفنى الصمت الذى احتوانى كفنه الرحيم منذ أن وعيت العالم وتجلى لى سر الطريق .. والقصر الذى قضيت فيه معظم أيام كهولتى وشيخوختى تراءى لى كذلك ملفوفًا فى كفن الصمت الضبابى – تلفتت عينى إليه فوجدته صامتًا مثلى، وتلفت قلبى نحو المكتبة التى شهدت سهرى وعملى وتعبى فخيل إلى أننى أسمع كلمات الحكماء القدماء تنتطلق من قبور الأوراق القديمة وتفك قيود الحبال الصينية المعقودة بالحروف والمقاطع والعلامات ثم تلذ هى الأخرى بالصمت وترقد على فراش السكينة الأبدية. آه! كم جمعت ورتبت ونسقت وحققت وتركت عبارات الأجداد تنتصب أمامى كالفرسان البلغاء مدوية بحكمتها الغاضبة التى تحذر وتنذر وتشير سهامها إلى الطريق، ومع ذلك تنهى عن الثرثرة والكلام وتعلن أن العارف لا يتكلم والمتكلم لا يعرف. كم خرجت أمامى من نبع الصمت الغائر ثم رجعت إليه وتجمعت فيه. هل أسمع من هناك أيضًا بعض كلماتى التى قلتها لتلاميذى الذين عهد إلى القصر برعايتهم، ولأولئك الذين تحدثت معهم من

رجال البلاط ووزرائه وحراسه وحجابه وخدمه؟ وهل كان فى وسعى أن أمنع طيران هذه الفراشات التعسة إلى الفقراء والبسطاء المساكين أو همساتها فى آذانهم: عانق الواحد – ولن تحيد عن الطريق، افعل عدم الفعل ولن يبقى شىء لم يعمل، أخر نفسك وسوف تصبح فى المقدمة، تجرد من حب النفس تصل إلى الكمال، ارجع للبساطة القديمة تتحرر من الشهوة، واذا تحررت من الشهوة وجدت السكينة، واذا وجدت السكينة عرفت الأبدية، واذا عرفت الأبدية أصبحت حرًا واذا اصبحت حرًا احطت بكل شىء واذا احطت بكل شىء صرت سماويًا، واذا صرت سماويا اتحدت بالطريق، واذا اتحدت بالطريق اصبحت أنت الطريق ..

كلمات .. كلمات .. كلمات لم يخطر على بالى أن أدونها فى كتاب ومع ذلك سمعها الجميع ورددها الجميع وأساء فهمهما الجميع .. كنت ألاحظهم أثناء جولتى اليومية على ضفة النيل فى طريقى إلى الأيكة أو فى عودتى منها. تقترب الأفواه من الآذان، وتشير إلى الأصابع الحذرة، وأسمع حتى الصغار الذين يلمحوننى فيقفون خائفين وهم يتهامسون: هذا هو التنين !.. حلق إلى السماء وهبط فى أعماق الجحيم حتى وجد كتاب الطريق .. ونسجوا الاسطورة حولى وحول الكتاب الذى لم أفكر فى تدوينه. وانتشرت اسطورة المعلم العجوز الذى يعلم تلاميذه بغير كلام، ويهزم الأعداء بغير سلاح ويستقر فى السكينة والوداعة كطفل رضيع، ويتحد بالطريق فيجد الحقيقة والفضيلة والكمال بينما المملكة غارقة فى النزاع والصراع والدماء، والحكام يدقون الطبول للحروب ويزهون بالأمجاد فى خيلاء والفقراء يساقون للمذابح ويشوون على نيران الضرائب والمجاعة والحرمان .. وأكتم ألمى وسخطى على الناس والأوضاع والكلمات وألوذ بصمتى كما فعلت على الدوام ..

سر يا غلامى الطيب سر .. يا من بقيت لى بعد أن تخلى الجميع .. وأنت يا ثورى الأسود السمين .. تمتع بالعشب والماء وتأهب للجوع والعطش فى القفار وعندما تصعد وتهبط الممرات الوعرة فى الجبال .. أتريد أن اسليكما بالكلمات؟ اسمعا اذن اغنية الصمت التى عزفتها على اوتار قلبى الوحيد: آه ما أبعد الفجر الناس جميعهم فرحون، كأنهم يشاركون فى وليمة التضحية، كأنهم ذاهبون إلى مهرجان الربيع، أنا وحدى أرقد فى سكون .. أشبه بطفل صغير لم يبتسم مرة

واحدة فى حياته – أترنح وأتمايل، كأننى أضعت وطنى، الناس جميعًا عندهم ما يكفيهم، أنا وحدى تعريت من كل شئ وفقدت كل شئ. حقًا إن قلبى لقلب غبى معتم ومضطرب. الناس جميعًا لامعون، أنا وحدى مظلم والناس جميعهم جادون واثقون من أنفسهم وأنا وحدى متعب حزين القلب، ثائر ثورة البحر، مضيع كأنى بغير هدف، والناس جميعهم يعملون ويسعون لهدف نافع، أنا وحدى عنيد كأنى من نسل الوحوش أدعوهم أن يعملوا بغير عمل وسوف يعمل كل شىء، واذا اتموا عملهم فليتواروا عن الأنظار ولا يدقوا له الطبول أوصيهم أن يعلموا بغير كلام ويكونوا فاضلين بلا كلام عن الفضائل والقواعد والأخلاق، أن يتمسكوا بطريق الآباء والأجداد ويرجعوا للأصل والجذور. أن يتحدوا بالطبيعة الأم ويرضعوا من ثديها السكينة والسلام بدلا من أن يغتروا بالتمدن وينخدعوا بالأدوات والمخترعات. آه وكم دعوتهم لأن يغيروا أنفسهم فيتغير كل شئ .

كانت كلمات وكلمات .. قلتها ولم أدونها فى كتاب ولم أصرخ بها من النوافذ والأسطح وقمم الجبال وتسليت باللعب ولم أضح فى سبيلها ولا فديتها بالدماء. أطلقت سهامها فرجعت إلى قلبى مسمومة بالسخرية والاستهزاء .

آه! الناس جميعهم فرحون وأنا وحدى غير الآخرين ..

لكن من قال أن الناس الذين تركتهم ورائى فرحون؟ .. من قال أن شيئًا قد تغير فى المملكة أو أنهم سيتغيرون؟ وما جدوى الكلمات يا من تجد الصمت وتحذر من الكلام .

بالأمس جاء الإمبراطور لزيارتى كما اعتاد أن يفعل كلما أراد أن يستشيرنى فى رأى أو يسألنى فى معضلة أو يتحدث معى عن أحوال الرعية وشئون المملكة. لاحظت الهم البادى على قسمات وجهه وجبينه والحزن المخيم على عينيه، جلس صامتًا أمامى وأطال النظر فى وجهى، حاولت أن أبحث بين أكوام الكتب والأوراق عن كتاب أقرأ عليه منه وأسمعه حكايات القدماء التى يتلهف على سماعها ويعد بأن يضعها على قلبه وعلى رأسه وعينيه، لكنه أشار بيده أن أتوقف ثم أطرق برأسه وغرق فى أفكاره .

وبينما أسائل نفسى عما يضنيه وما يمكن أن يسر قلبه اذا به يبادرنى بالسؤال :

قلت لى مرة: إن وضعت يدك على الطريق صارت مملكة الأرض طوع يديك وتبعت ظلك، وأن تمسكت به حررتها من الشر والألم فعاشت ممتعة بالوحدة والسعادة والسلام، قلت مؤمنًا على كلامه: وعرفت أنت طعم الرضا والقناعة والسكينة .. قاطعنى: ألم تقل إن عدم الفعل هو الطريق؟ قلت محاولا الابتسام: ليس هكذا تمامًا يا مولاى.. كنت أتكلم بلسان الحاكم الحكيم الذى يخاطب نفسه أو يوصى من يتولى الحكم بعده: تعلم يا ولدى فضل عدم الفعل: علم بغير أن تتكلم. أنتج بغير أن تمتلك دبر ولا تسد، أعمل ولا تعول على عملك .

قال الامبراطور الذى لم يستطع أن يخفى ضيقه: وكيف أعمل ولا أعول على عملى .. كيف ؟

قلت فى هدوء: معناه أن تتم عملك ثم تتوارى لا تمجده ولا تزهو به، لا تسعى إلى الشرف ولا تخشى العار، الحاكم الحكيم يعمل من أجل الباطن لا من أجل العين.

نهض من مجلسه وتمشى قليلاً بين أكوام الكتاب وتلال الأوراق الطويلة الملتفة والتى تملا صفحاتها عقد الحبال السوداء وزفر ضاحكًا .

أجبنى ببساطة .. كيف أحكم المملكة .. كيف أحكم شعبى ؟

قلت مرة أخرى بهدوء: تحكمه ولا تتحكم فيه .. تحكمه دون أن تلجأ للقوة وحين لا يخاف الشعب قوتك، تكون قد بلغت أقصى قوتك، توقف فى مكانه وقلب أصابعه بين الأوراق ثم التفت إلى ذاهلا: بلغت أقصى قوتى ؟! قلت متحمسًا: نعم نعم .. تكون قد بلغت الوداعة وأصبحت كالطفل الحديث الولادة .. أخرت نفسك فصرت فى المقدمة، تواضعت فارتفعت، اخفيت نفسك فتجليت .. لأنك لم تعط الحق لنفسك اعترف الشعب بك. ولأنك لم تمجدها مجدك، لأنك لم تدع وثق بك، ولأنك لم تسع لشئ لم يسع أحد ضدك بشئ، لم تناد على أحد ومع ذلك لبى الجميع من تلقاء أنفسهم .. لم ترزح فوق صدورهم فسكنت فى القمة .

قال وقد بدأ صوته يتهدج بالغضب: القمة ؟! إنك تقول هذا لأنك تدفن نفسك فى حكمتك وأوراقك ونصائح أجدادك .. جرب أن تنزل إليهم لتعرف غضبهم وسخطهم وثورتهم .

أصررت على متابعة كلماتى: الحاكم الحكيم الذى يعمل ولا يمجد عمله لا يغضب أحدًا .. والذى يتم عمله ثم يتوارى لا يثور عليه أحد .. نظر إلى باستخفاف وازدراء فأسرعت أقول: ألم أحك لك عن القائد الحكيم "فان لى"؟ لقد ذهب لرد الأعداء وانتصر عليهم فى المعركة ثم اختفى .. وبقى الشعب فى الشوارع واقفًا فى انتظاره بالأناشيد وأكاليل النصر دون أن يعلم أنه استقل قاربًا صغيرًا انطلق به فى النهر الأصفر ولم يره أحد حتى الآن ..

اقترب منى الامبراطور وهو يصيح فى وجهى: كل هذا سمعته منك وحفظته ورددته على مسامع وزرائى وقوادى وعمالى فى المدن والقرى القريبة والبعيدة. مع ذلك ثار الناس على فى كل مكان وعلى الوزراء والقواد والعمال .

قلت وأنا أغمض جفنى كأننى أتلو صلاة للآلهة: الناس لا تثور على من يتبع طريق السماء .. لأن رجالك حادوا عن الطريق ثار الناس ولجأوا للصراع والنزاع بدلا من الوفاق مع الطبيعة والقناعة والاتضاع .

سأل متهما وهو يحاول أن يكتم غيظه: الدماء تسيل ومازلت تتكلم عن القناعة والوفاق والاتضاع ؟!! .

قلت فى غضب: لأنهم حادوا عن الطريق العظيم سالت الدماء .. لأنهم ملأوا عقولهم وأفرغوا بطونهم وأثقلوا ظهورهم بالضرائب ثار الناس.. كل شئ فى القصر على مايرام، بينما الحقول تملؤها الأعشاب الضارة ولا تجد من يحرثها – مخازن الغلال فارغة والموظفون والحكام يتدثرون بالثياب الزاهية ويتحزمون بالسيوف الغالية ويتخمون بطونهم بالطعام والشراب. ما معنى هذا؟ معناه أنهم تجبروا مثل قطاع الطريق وليس هذا هو الطريق .. قال وهو يتفرس فى وجهى كأنه يراقب معتوها أصابه مس من الجنون: نعم ليس هو الطريق الذى أوصلك إلى قصرى وجعلك أمينًا على تراث أجدادى. قلت متجاهلا حراب سخريته: ادفع

الشر بالخير والإحسان، لأن الحب ينتصر فى الهجوم ولا يجرح أثناء الدفاع، والسماء تسلح بالحب من لا تريد أن تراهم مهزومين .

نفض يديه يائسًا: ولذلك أرسلت الجنود والأسلحة الكافية لقمع الثوار .. وحين تأتيك أنباء الانتصار ستكون فى طريقك إلى المنفى بإرادتك قبل أن أرسلك إليه بارادة جنودى وقيودى وحراس سجونى .

قلت وأنا أجمع كل حكمتى وغضبى فى عبارات سريعة يمكن أن يسمعها قبل أن يخرج من الباب: الأسلحة أدوات الشر .. لذلك لا يسكن الحكيم بالقرب منها .. إنه إذا انتصر لم يجد فى الانتصار جمالاً .. لأن من يجده جميلاً هو الذى يفرح بقتل غيره من البشر، ومن ينتصر فى المذبحة ويحتفل بانتصاره فهو فى الحقيقة يحتفل بجنازة الأسلحة والجنود وأدوات الشر .. أدوات الشر .. لا يقترب منها سيد المملكة الذى تمسك بالطريق لا يستخدمها الحكيم الذى يرعى أبناء شعبه كأنهم أطفاله .. لا .. لا .. لا ..

لم تكن هذه هى أول مرة تخرج فيها كلماتى من كهف الصمت فتقطع ألسنتها وتعود إليه كالخفافيش المشلولة العمياء .. ولم تكن أول مرة تنطلق من بئر الصمت فيجرها الأوغاد فى وحل العالم وأحاول بعد ذلك أن ألملم أشلاءها وأطهرها فى مائة من جديد .. نعم يا ولدى الذى يسير أمامى على الطريق كالطفل الكامل الذى يرضع من ثدى الأم ولا يعرف الكلام .. وأنت يا ثورى الحر الصبور الذى ربما كان أقربنا للأصل والجذور. نعم لم تكن أول مرة تخرج فيها الكلمات عن الطريق فتعضها الأنياب وتوصد فى وجهها الأبواب وتهيم جائعة ضالة كالكلاب .. آه ما أتعسها وأبشعها حين تسرق منها الأنوار وتفرغ من سر الأسرار وتصبح مضغة فى فم الدجال والسمسار والثرثار .. وآه من هذا الثرثار! ..

دخل على بعد أن أبلغنى الحاجب أنه قادم من مملكة "لو" وأن أسمه هو الحكيم المشهور "كونج فو تكرو" دخل صومعتى المكدسة بأكوام الكتب والوثائق والأوراق والعتمة والغبار كأنه مارد قوى اغتسل لفوره فى ماء البحر وخرج نظيفًا لامعًا – صبوح الوجه تسبقه ابتسامة عريضة يشهرها فى وجهى كالسيف الناصع

أو كالقنديل الساطع.. كان قصيرًا ممتلىء البدن كبير البطن، له شفتا ثور وفم أشبه بالبحر. انحنى أمامى فى أدب شديد وكرر الانحناء حتى تصورت أنه قضى حياته فى تعلم فروض الطاعة وأداء طقوس الواجب والاحترام من الأبناء للآباء ومن البشر للآلهة والملوك والحكماء، وبعد أن أذنت له بالجلوس وتطلع طويلاً إلى جسدى الطويل النحيل ووجهى الصخرى الذى لم يفارقه التقطيب والعبوس بدأ فى حذر يخرج الكلمات من فمه الواسع كأنه صراف يعد النقود .

يسموننى فى بلدى المعلم والحكيم .. لكننى سمعت عنك فجئت أسألك كالتلميذ الصغير وأتعلم منك ما يتعلمه العصفور من النسر الكبير .

قلت فى حذر وأنا لا أخفى إعجابى ببشاته وحذقه وذلاقة لسانه وثقته فى نفسه: النسر الكبير يرقد عاجزًا فى عشه وهو يتقلب فى الصمت وينتظر الموت، ماذا تريد أن تعرف يا بنى ؟

قال وهو يوسع من ابتسامته المشرقة فتسطع الأنوار من جبينه وتطارد الظلال الهاربة أمامها: سمعت من يقول على لسانك أن العارف لا يتكلم ،والمتكلم لا يعرف، وأنا عشت حياتى حتى اليوم لأعرف وأعلم وأحاول أن أصلح بالكلمة والاسم، علمنى يا سيدى عن الطريق .

الطريق يا بنى لا اسم له، لو كان له اسم ما كان هو الطريق – عميق هو وبلا قرار – هو المنبع والأصل وسر الأسرار .

لكنه تجلى يا سيدى وكشف عن نفسه للحكماء القدماء وأنت تجلس بينهم وتعرفهم وتنطق بكلامهم وتتقن طقوسهم وشعائهم ومواعظهم .

هذا صحيح يا بنى، ولكن الذين تسأل عنهم قد تعفنوا وصارت عظامهم ترابًا لقد اتحدوا بالطريق فكانوا هم الطريق. تمسكوا به وحققوه بالسكينة والبساطة والوداعة، لم يتكلموا عنه بالخطب والمواعظ ولم يقيموا له الطقوس والشعائر .. كانوا هم الطريق ولم يدقوا الطبول ليدعوا الناس إليه .

لكنهم علموا مواطنيهم يا سيدى وأفادوهم. حببوا إليهم الفضيلة وعملوا على

تهذيبهم بالخير والاحسان والمحبة .. أنا أيضًا أريد أن أفيد مواطنى ولا أضرهم .

اذا أردت أن تفيدهم فتخل عن غرورك الذى يزين لك أن تفيدهم، واذا أردت أن تغيرهم فابدأ بتغيير نفسك قبل أن تطمح لتغييرهم .

وهذا هو الذى قادنى إليك يا سيدى، علمنى ماذا أعلم وأعلم كى يصلح المملكة والحاكم والمحكوم .

سمعت أن التاجر الناجح يخفى ثروته فى حرص، وأن الرجل العظيم ينهض للعظمة عندما تحين ساعته، لكن قبل أن تحين هذه الساعة توضع العراقيل أمامه اسمع نصيحتى يا ولدى .. لا تضع العراقيل أمامك .

لم افهم يا سيدى أرجو أن توضح ما تريد .

الحكماء القدماء الذين تتكلم عنهم قد عملوا بغير عمل، وعلموا بغير علم، وأصبحوا القدوة والمثل لأنهم لم يدعوا الناس إلى الفضيلة والعدالة والانسانية، لقد تمسكوا بالطريق فسار الناس على الطريق، رجعوا إلى الأصل والبداية فأحب الناس السكينة والسلام ورجعوا مثلهم للأصل والجذور، تخلوا عن أنفسهم وتخلصوا من شهواتهم وتعففوا عن التعالم والظهور فكف الناس عن التنازع والصراع والتظاهر والادعاء والحذلقة والتفاخر والنصب والخداع .. لا تنسى ما قلته لك، أنهم لم يعرفوا الطريق ولم يسموه، ولكنهم اتحدوا به وكانوه، لذلك لم يفقدوا أنفسهم ولم يفقدوه .

لكنهم اليوم يتصارعون حتى أصبحت المملكة أشلاء ممزقة، ويغرقون فى الشهوة والرذيلة حتى احتاجوا لمن يصلحهم ويدعوهم للمعرفة والفضيلة .

خرجت كلماتى غاضبة كالاعصار وصحت: أتريد أن تغيرهم قبل أن تتغير؟ أن تعظهم بالطريق قبل أن تسير عليه؟! تخل يا بنى عن تكبرك تخلص من تظاهرك وطموحاتك العريضة! ارجع إلى البساطة والسكينة قبل أن تنهض يومًا من مرقدك وتتهدم كالجبل العظيم وتتكسر .. اذهب يا ولدى وغير نفسك! .. إذهب يا ولدى .. اذهب .

آه! ما كان احرانى أن احبس كلماتى ولا أخرجها من بئر الصمت .. لقد انتشر صيت هذا الرجل السمين الواسع الفم والابتسامة وذاعت شهرته هو وتلاميذه. أسس مدرسته ومذهبه وطبع وجهه على أرض المملكة الوسط الشاسعة. وها أنت أيها العجوز تسمع الجميع يتحدثون عن الفضيلة والإنسانية والخير والإحسان والعدالة والاعتدال بعد أن اختفت جميعها وعمت المذابح والضوضاء واليأس من الماضى والحاضر والمستقبل. آه! ليتنى ما أطلقت الكلمات ولا تركتها تخرج من نبع الصمت! ليتنى ما عنفت المسكين ولا طردته، ولقد رجع فيما سمعت إلى تلاميذه فقال لهم أنه رآنى فرأى التنين، وعرفنى ولم يعرف كيف اعتليت الريح وصعدت فوق السحب إلى السماء .

سأصبح أسطورة وسيصير هو إلهًا ومؤسس مذهبًا وديانة، ستتردد كلماته وتحفظ قواعده وتقام طقوسه وتعاليمه وشعائره ويكثر تلاميذه وتعلن الحكومات الاعتراف به، لكن من يدرى ماذا يخبىء له القدر؟ ربما أدرك فى النهاية أن الحكمة مستحيلة على الأرض. أن كلماتها سهلة وبسيطة ولكنها عصية على الفهم والتنفيذ ربما تخلى عنه تلاميذه كما تخلى عنى تلاميذى، وربما تهدم فى النهاية كما يتهدم الجبل المنهار، وذبل كما تذبل الشجرة العظيمة حين تجف وتتيبس قبل أن تميل وتتحطم. أليس هذا هو قدر الكلمة حين تخرج من نبع السر وتدخل فى زحام البشر؟.

نعم يا ولدى الكامل كالطفل الراضع من ثدى الأم .. يا ثورى الحر الصبور الذى يحمل الجبل المهدم والشجرة الذابلة .. ماذا تقول يا ولدى؟! اقتربنا من نهاية الطريق؟ ليت البداية الأزلية تعرف النهاية! ليت الطريق يدرى كم يتعذب السائر على طريق؟ اقتربنا من الحدود وظهرت الحواجز؟! وحارس الجمرك يقترب أيضًا وسوف يطالبنا بالضريبة ويفحص الأمتعة؟ وتقول سيسألنا ولا بد أن نجيب؟ ماذا نملك يا ولدى غير الكلمات الخرساء؟ فقير هو وطويل ونحيل كالجرادة؟ ومتى استغنت الجرادة عن الأخضر والخضرة بالكلمات؟ أقلت له أننى كنت أعلم؟ أن الماء وهو أضعف الأشياء يفتت الصخر ويهزم أقوى الأشياء وهو يسأل ويريد منى أن أجيب؟ أجل يا ولدى. من سأل يستحق أن نقدم له الجواب. لكن ماذا تنفعه

الكلمات وهل أشبعت الجائع أو كسي العارى؟ ليكن يا ولدى مادمت تريد، ولتخرج كلماتى من فقر الصمت إلى صمت الفقر! .

(٣)

أحد الفقراء

وقال حارس الجمرك الفقير عند آخر مخفر للحدود :

وقفت أمام الكوخ الذى ضمهما سبعة أيام وليالى ورحت أتابعهما وهما يصعدان الطريق الحجرى المؤدى الغائر فى جوف الجبل، فى يدي الأوراق التى سلمها لى الصبى ومعها ابتسامته الحبيبة الخاطفة التى لمعت على وجهه الصغير المستدير مثل الزهرة التى تلمع الآن فى السماء الصافية، ماتزال كلماته الهامسة المرتجفة التى أسرها إلى وقد سبقه المعلم إلى مربط الثور الأسود ،تتردد فى سمعى: هذه هى كلمات الحكيم. واحد وثمانون حكمة أملاها على ثم سكت. حفظها فى جوفه طوال عمره، وعليك أن تحفظها فى جوفك. قلت له وأنا أقرب فمى من أذنه: تأكد أننى سأحفظها فى قلبى وأدونها على لوح صدرى. إذ ضاعت الأوراق التى تعبت فى كتابتها من يدى فلن تضيع أبدًا من عقلى ودمى .

قال ضاحكًا: ولكن كل واحدة منها تزن جبلا .

قلت وأنا أزنها فى كفى: ومع ذلك فهى أخف من جناح عصفور !.

قال وهو يمر بيده على عينيه: أو من دموع طفل .

وانطلق وراء معلمه ليساعده على الركوب على ظهر الدابة. وتبعته لأودعهما وأتمنى لهما رحلة طيبة إلى الغرب البعيد .. لم أغادر مكانى الذى وقفت فيه رافعًا ذراعى ومحييًا حتى اختفى طرف ظلهما الباهت المرتعش مع انبلاج الفجر الزاحف كطفل سماوى يحبو على مهل وهو يطوى سجادة الليل مع كل خطوة .

دخلت إلى الكوخ الذى بقيت فيه رائحة الضيفين وأنفاسهما وأصداء كلماتهما كأنها أرواح طيبة تجتر ذكراتها، وبدأت أيضًا فى اجترار ذكرياتى القريبة والبعيدة

التى انهالت على كأسراب طيور جائعة أو سيول أمطار عاصفة فاجأت كوخى الصغير الآمن فطردت النوم من جفونى .. مسحت على وجهى وعينى وأنا أفكر فيما قاله الصبى، وأخذت أقلب صفحات الذكريات وأغوص فى دموع الطفل العجوز كأنى أغوص فى آبار عميقة الغور .

قلت لنفسى عندما رأيتهما ينحدران على الدرب الحجرى المترب: لا شك أنهما عجوز وابنه الذى رزق به على كبر، ضاق بهما العيش كما ضاق بالكثيرين الهاربين من الاضطراب العظيم فى إحدى الولايات البعيدة أو القريبة من مملكة الوسط ..

وعندما اقترابا حتى وقفا أمام الحاجز تطلعت فى العجوز الجالس فوق الثور كأنه ضم منسى، فتح الصبى فمه وقال متعثرًا: أنه المعلم العجوز لاو – تزو – وأنا تلميذه. قلت وأنا أتطلع فى وجه العجوز وأحاول فى نفس الوقت أن أفتش عن شىء يستحق دفع الضريبة: وما كان يعلم؟ ودرت حول الثور والشيخ صامت فوقه وأنا مشغول عن رد الصبى: أن الماء يفتت الصخر واللين الضعيف يهزم الطب القوى. قلت وقد تاهت يدى فى الجراب الجلدى العتيق فلم تجد فيه غير أرغفة الخبز الجافة وعلبة من الصفيح تفوح منها رائحة الجبن وكتاب وغليون طويل: لا ذهب ولا مال ولا تحف ولا حرير! أهذا هى كنوز معلمك؟ ابتسم الصبى كأنه يعتذر وأشار إلى رأسه فلم أفهم ما يقصده باشارته، وعدت أتطلع إلى وجه العجوز وأحك شعر رأسى من الحيرة: ترى ماذا يدور فى رأسه ولماذا يذهب إلى المنفى بعد أن شاخت شجرة العمر وكادت أن تسقط مع أول هبة ريح؟ ورفعت صوتى قائلا: اذهبا يبدو أن حظ الصندوق الأسود معكما قليل .. وافتحا عيونكما جيدًا فى اليل حتى لا تفترسكما الذئاب ويضربكما قطاع الطرق إذا خاب أملهم فيكما .

ساق الصبى الثور هدوء وسحب المقود ناحية الطريق الصاعد نحو الممر الجبلى. ولف العجوز عباءته السوداء على جسده الطويل النحيل لتبقى ريح المساء الباردة التى بدأت تلسعه كما أخذت تلفح جمرات أفكارى الحائرة فتزيدها اشتعالاً وما هى إلا خطوات قطعاها على الطريق وقبل أن يتوارى ظلهما الزاحف وراءهما حتى أسرعت أجرت خلفهما، كانت الجمرات قد توهجت فى عقلى فرحت أنادى بأعلى صوتى: أيها الغلام! أيها العجوز! توقفا! وعندما وجدت نفسى أمامهما

قلت لاهث الانفاس: ما هى حكاية الماء؟ قل لى أيها العجوز ما هى حكايته – أريد أن أعرف كيف ينتصر الضعيف على القوى!.

تفرس العجوز فى وجهى كأنما أفاق من غفوته. همس فى صوت خفيض نقله إلى الغلام بكلمات واضحة: أنت أيضًا تريد أن تعرف؟

لم أدر سر هذا السؤال، ربما أثارنى أن يكون قد استهان بموظف صغير ومجهول مثلى أو اذدرى رثاثة هيئتى وسترتى فقلت فى غضب لم أستطيع كتمانه؟ إننى كما ترى إنسان فقير ووحيد على الحدود القصوى للصين، لكننى أريد أن أعرف أرجوك تكلم! تدخل الغلام مداعبًا: سمعت المعلم وهو يردد على الدوام: من يعرف لا يتكلم والذى يتكلم لا يعرف.

قاطعه العجوز بصوت رفيع حاد: ولكن من يسأل من حقه أن يسمع الجواب، اجل يا ولدى وهذا هو فعل الطريق.

قلت مندهشًا: الطريق؟ إن كنت تعرف الجواب فتكلم، أمله على أو على هذا الصبى، عندى الورق والمداد. وأستطيع أن اقدم وجبة العشاء، نزل المعلم من على الثور بصعوبة وأسرع الصبى لمساعدته، وعندما رآه يتقدم فى صمت نحو الكوخ قال الصبى وهو يسحب الثور: ويمكننا أن نتقى برد الليل وخيبة أمل اللصوص وقطاع الطرق .

دخل العجوز من باب الكوخ بعد أن انحنيت له الانحناءة اللائقة، ظل صامتًا طوال رحلة العودة وعذبتنى أسئلتى: لماذا يغادر عجوز فى مثل سنه أرض المملكة؟ أتراه ناسك سئم وحدته وأراد أن يسافر ويرى العالم؟ أم تراه قد حاول وحاول مع الحكام الكبار والصغار ولما يئس اختار الخروج؟ هل نفاه أحد منهم وطرده من مملكته أم تركه واقفًا أمام بابه كالكلب الضال فعاد أدراجه إلى الصومعة التى كان يعيش فيها؟ وهل جرب ما جربه المعلمون والحكماء القدماء من ألوان التعذيب والعقاب، أم لقى الحفاوة والتكريم وآثر الاعتكاف فى أيامه الأخيرة؟ وإذا كان أحد قد كرمه لماذا يخلو جرابه إلا من أرغفة يابسة وغليون وكتاب وحيد من تراث الآباء والأجداد ؟

أسرعت إلى المصباح الصغير المعلق على الجدار فوضعته على المائدة وأشعلته ونبهنى صوت الحكيم الذى رن فى أذنى أقوى مما تصورت: الورق يا ولدى .. الورق والريشة والمداد .. هيا فالوقت يمر !.

قلت فى أدب وأنا أنحنى باحترام شديد: ليس قبل أن تتلطف بشرب الشاى الأخضر أو طبق حساء .

أشاح بيده قائلا: وليس قبل أن نستحق كرم ضيافتك يا بنى .. وبينما رحت أعد الأوراق والدواة والريشة الطويلة، كان يتجول بعينيه فى أرجاء المكان لم يسأل عن شئ ولم يفتح فمه بكلمة، أدركت من نظراته إلى وإلى الكتب والأوراق والرسوم المتناثرة على المائدة الصغيرة والجدران الخشبية الواطئة أنه فطن إلى حالى وفهم أننى أسلى وحشتى بالكتابة والقراءة وملء الفراغ بالعصافير والأشجار والأزهار والبشر والأسماك والحيوانات فى خطوط وانحناءات وأشكال ودوائر ورسوم غير دقيقة ولا معبرة بصورة مرضية. ورفت الأسئلة فى فضاء رأسى كالفراشات المضطربة وأنا حائر بأيها أبدأ وهل يسمح العجوز بالحوار معه. ورحت أنظف المائدة وأرتب مقاعد القش المتناثرة بينما المعلم يتكور على نفسه وينكمش فى جلسته مثل قط عجوز يتأهل للانقضاض. لم أجد الفرصة مواتية فانسللت إلى الكنة الملاصقة التى يفصلها عن الحجرة الوحيدة ستارة عليها رسم تنين مطرز بخيوط صفراء باهتة وأخذت أعد للضيفين طبقى الحساء بالأعشاب ومعهما قطع من الجبن والزبد الذى أهدانيه آخر العابرين من الحدود، ولم أنس أرغفة الخبز وبعض الأرز الذى تبقى من غداء الأمس، قدمت الوجبة الهزيلة فى صمت وخرجت دون أن أجسر على النظر فى وجه العجوز أو ملامسة وحده وصمته .

قبل أن أغلق الباب ورائى وأفتح صدرى لأنسام المساء الندية سمعت الصوت الرفيع النافذ الذى انغرز فى جلدى كشوكة حادة: "أنه التاو .. ولأنه لا يوصف ولا يسمى، فقد سميته الطريق" واشتقت أن أعرف كنه هذا الذى لا يوصف ولا يسمى فتوقفت قدمى على العتبة. وانساب الصوت كأنه يهبط من السماء داخل غمامة بيضاء واستطعت أن أتبين بعض كلماته وأميز رنين دقاته دون أن أفهم ترابط عباراته أو أرى تسلسل حلقات المدوية: ولأنه بغير اسم، فقد

سميته الطريق الأبدى طريق السماء هو، مبدأ السماء والأرض، منبع كل الأشياء وكل الأسرار .

تطلعت إلى أعلى فرأيت الزهرة ترمقنى كدمعة كبيرة ناصعة وقاسية تجمدت فى عين السماء الصامتة، أنا الذى أقف على الأرض وأشقى عند آخر حدود المملكة يأتى هذا العجوز المتدثر بالسواد والصمت فيحملنى كشيطان أخرس إلى سماء الاسرار. وأنا الذى كتبت الشعر وألهبت به مشاعر الغضب والثورة فى القلوب استمع الآن إلى شعر يرفعنى فوق الأرض ويلفنى فى ردائه الضبابى؟ وقبل أن أهبط العتبات الثلاثة لأراقب ركبا صغيرًا بدأت أصداء ضوضائه وروائح الغبار الذى يثيره تتخلل أذنى وتسرى فى رئتى، لم أشعر إلا وقد أنزلنى العجوز على الأرض وأصدر لى أمرًا حازمًا ارتعشت له مفاصلى: تخلص من الشهوة، وسوف ترى سر الأسرار – اذا بقيت محكومًا بالشهوات، فلن ترى طرف ثوبه .. وسألت نفسى قبل أن أخطو إلى حاجز الحدود: وهل يستطيع فقير مثلى أن يشتهى شيئًا ؟؟!

كان الركب الصغير ينحدر نحو حاجز الحدود كأنه كتل صخرية متباعدة تتساقط عليها نقط الضوء والخيوط الحمراء الباقية من الشفق المنطفئ الذى داهمته السحب السوداء الزاحفة من جانب الأفق الغربى – وبقى لدى متسع من الوقت للتفكير فى هذا الشيطان الصامت الذى بدأ يفتح فمه بكلام لا أفهمه. من هو هذا العارف الذى لا يتكلم ومع ذلك يستجيب لسؤالى بكلام لا يقل سوادًا عن ردائه الأسود؟ كيف أعرفه أو يعرفنى وهو يأبى الحوار بينى وبينه؟ أتراه أحس بى وبحاجتى إلى معرفة سر الماء الذى تحدث عنه الصبى ففتح نبع اسراره وأخذ يمليها على غلامه لأتملاها فيما بعد؟ من أنت أيها الزائر الأسود ومن أى ليل خرجت ؟

ألحت على الأسئلة وانقلبت الفراشات التى اضطربت فى رأسى الغبى قبل قليل إلى خفافيش تتصادم فى عتمة جهلى ودهشتى ووحشتى الممتدة بغير نهاية كالطريق الذى سمعت وصفه له، وحدثتنى نفسى أن استرق الخطى إلى الباب وأنصت لعلى أسرق شعاعًا من النور يضيىء الظلام المخيم حولى وفى. وضعت أذنى على الباب فرنت كلمات أخرى أحسست أنها تطلق من داخلها خفافيش جديدة، أنا لا أعرف اسمه .. أخاطبه بالطريق حتى يكون له اسم. اذا اجتهدت فى تسميته

قلت العظمة. والعظمة معناها أن تفقد نفسك كى تجده، أن تفقد نفسك معناه أن تبتعد وتتخلى أن تبتعد وتتخلى معناه أن ترجع لنقطة البداية، وأن ترجع لنقطة البداية معناه أن تعود إلى الأصل، وأن تعود إلى الأصل معناه أن تجد السكينة، وأن تجد السكينة معناه أن تكون أبديًا وأن تكون أبديًا معناه أن تكون متجليًا، حقًا! من لا يعرف الأبدية يوجد الشر بغير عقل، ومن يعرفها فهو صبور، والصبور هو الحر، والحر هو الذى يعرف كل شيء ومن يعرف كل شيء هو السماوى والسماوى هو الذى يلزم الطريق ويحافظ عليه فيحفظه .

كانت ضجة الركب الصغير قد بدأت تعلو وتجذبنى إليها ومع أن الكلمات المظلمة ظلت تتردد فى سمعى وتدق كالأشباح المزعجة أبواب عقلى فقد كان من الضرورى أن أباشر عملى، ومضيت إلى الكشك الملاصق للحاجز وأعددت العدة للقيام بالتفتيش على الأمتعة وتحصيل الضريبة وتدوين كل ما يلزم تدوينه. وهاجمتنى صورة المفتش الأعور الذى ينتظر حضوره بين يوم وآخر لمراجعة الأوراق وتحصيل العوائد وإفراغ الصندوق الأسود مما فيه قبل أن يغادرنى شبحه الكريه إلى مخافر الحدود المجاور .

كان العمل بسيطًا لا يحتاج إلى عناء التفتيش والمساومة والاستعطاف التى تعودت عليها كل مرة، وكان الركب مؤلفًا من أسرة صغيرة من الفلاحين المعدمين الذين هربوا إلى الغزاة الذين أغاروا على ولاية هان. وكان المشهد مألوفًا لا يحتاج إلى الأسئلة والتفاصيل. والأب والأم اللذان افترسهما الجوع والرعب واحتضنا طفلتين شاحبتين لا يفتحان شهية موظف الجمرك لفحص متاع أو طعام لا وجود لهما، وكان عقلى وسمعى متجهين ناحية الكوخ الذى أخذت تتسرب منه بعض الأصوات المختلطة عندما مال على الأب قائلا: فى محافظة هان اضطراب عظيم. وفى المحافظات الأخرى بؤس وكرب وجوع ودماء، هذا يا ولدى هو الاضطراب العظيم، تظن أنك بعيد عنه يا ولدى .. لا تظن أنك عنه بعيد .

نظرت للرجل الصغير الذى يحتضن طفلتيه وإلى زوجته الملتصقة به ورأيت كيف يمسح الخوف من الجوع والمجهول الغامض وجه الانسان إلى وجه كلب جائع أو أرنب صيد مذعور. تأملتهم طويلاً وسمحت لهم بالعبور إلى

المجهول وراء الحدود ولم أقل شيئًا. وما فائدة الكلمات لجوف خال لا يملأه إلا اللحم مع الخبز مع الأرز؟ وطلبوا جرعة ماء فسقيتهم وتمنيت لهم السلامة والنجاة من اللصوص وقطاع الطريق، وأدركوا من سخريتى وقلة حيلتى أن لا داعى لسؤال آخر فتحرك موكبهم الصغير فى اتجاه الوادى الأخضر الذى ينبسط للناظر بعد عبور الممر الجبلى الوعر .

بقيت وحيدًا تحت قبة السماء، مستندًا إلى الحاجز الخشبى حينًا ومتمشيًا على العشب وشجيرات الشوك المتناثرة مع الحصى فى المكان. نظرت إلى الزهرة المتألقة فى الأفق وقلت أخاطبها: أيتها اللؤلؤة الباكية فوق أرض الوسط المضطربة! هل شعرت بهذا الناسك الذى يبكى فى كوخى وربما يذرف مثلك دموعه المؤجلة من زمن بعيد؟ وماذا تنفعنى دموعى أو تنفع بلدى ورفاقى وبقايا أهلى المشردين فى ولاياتها الممزقة؟ أنه لا يعرف شيئًا عن حياتى وقد لا يعرف عنها شيئًا. وكيف أروى عليه قصة سجنى سنوات بتهمة ترويج الأشعار الملتهبة كشواظ الجمر المحترق، ثم الحكم على مع بعض رفاقى بالاعدام ونجاتى بالصدفة. ولماذا أحكى له هذا وماذا يستفيد أو أستفيد منه؟ ما الداعى لأن أخبره بحضور الامبراطور نفسه يوم تنفيذ الحكم وأمره بانزالى من فوق المشنقة ونفى إلى الحدود حتى أتعلم كتابة شعر آخر تتألق فيه النجوم وتتنفس الأزهار وتطير الفراشات والعطور وأنسام الربيع وأحلام وأحزان الخريف والشتاء؟ وماذا يملك أن يفعل لو قلت أننى عشت هنا فى المنفى وحين صدر الاذن بسفرى إلى "سونج" لرؤية أهلى عرفت أن الغزاة الجدد قد قتلوا الامبراطور الذى كان يحب الشعر كما قتلوا أمى وأبى؟ حتى قبرهما لم استطع الاهتداء إليه ولا تقبيل حفنة من ترابه والسجود على بابه .. وأخوتى الصغار لم يكن أحد منهم فى بيتنا القديم، لأن بيتنا القديم كان قد اختفى ولم يبق منه حتى الهشيم المتفحم، ورفاق ثورتنا الذين نجوا من الشنق ولم ينجوا من الجوع والضياع والشتات لم أعثر لهم على أثر ولا على من يدلنى على أنبائهم، وفيم السؤال وقد شاع الاضطراب العظيم وانطلق الموت وفى يده المنجل يحصد سنابل الأعمار الباقية، وفى ركابه الطغاة الكبار والصغار والسفاحون والقواد المنتصرون الفرحون بالدماء والأشلاء؟ أيها الناسك الالهى الذى سألته عن الدماء الذى يغلب الصخر فأخذ يملى على صبيه المسكين عن التمسك بالطريق والحفاظ على السكينة والفضيلة والاعتدال وتجنب التهور والخيلاء !.

وتوالت الأيام والليالى السبعة، كنت أفتح الباب همسًا، وأتكلم وأسير همسًا وأسب المهربين والهاربين بصوت هامس حتى لا أحرج السكينة ولا ألامس وعاء الصمت، وكان صوت العجوز يعلو شيئًا فشيئًا ويرتفع فى كل يوم عن اليوم الذى سبقه، وخيل إلى أنه كان يوجهه إلى داخله عندما كان يتكلم عن الحكيم الذى يعمل للباطن لا للعين، وكان يسقطه فى أعماق بئره كلما ذكر التخلى عن النفس والعالم والتخلص من كل الشهوات إلا شهوة عدم الاشتهاء، والتواضع للحضيض للارتفاع إلى القمة، والبدء بتغيير النفس قبل التفكير فى تغيير العالم، والتأخر عن الصفوف لإحراز التقدم، وترك العمل لكى يُعمل كل شىء من نفسه .. كانت صورة الماء الرقيق الضعيف تؤكد حضورها فى صوره المتلاحقة عن الوداعة والسكينة والسر والصمت والرضا والقناعة، وكذلك لم تغب عن حكمه التى سمعت منها كلمات متناثرة أو قرأتها بعد أن تسلمت الأوراق من يد الغلام ذى الوجه الأبيض المستدير والابتسامة الساحرة الساخرة، حتى كانت ليلة زلزلت فيها الأرض تحت كوخى الصغير وتفجرت الحمم من البركان الراقد فى قلب الجبل المتجهم الصامت. كنت قد أغمضت عينى فى الكنة المجاورة للحجرة التى يملى فيها كلماته على الغلام بعد أن قدمت لهما طبقى الحساء مع الأرز فى هدوء الأشباح الحيية. وكانت عينى قد غفلت قليلاً بعد أن تساقط عليها تعب النهار كما يتساقط المطر من السحاب على شجرة ذابلة أو بحيرة راكدة، ودوى المعلم فى أذنى كأنه أبواق النذير التى يطلقها قائد جبار على مدينة أطبق عليها الحصار. تحول الصوت الرفيع النحيل إلى زمجرة تتابعت قذائف النار من البركان المتفجر وانقلب جدول الماء الوديع إلى شلال يصب سيلا من الحمم. كان الحكيم يتكلم عن الحاكم الحكيم ويحذره وينذره ولا يكتفى بنصحه وتعليمه: ما يعلمه الناس أعلمه أنا أيضًا .. المتجبر لا يموت ميتة طيبة .. إفعل بغير أن تتدخل بالفعل. أحكم بغير أن تلجأ للقوة، أتريد أن تغذو العالم وتصنع منه ما تشاء؟ أبدًا لن تفلح فى ذلك ابدًا. العالم وعاء الله. من يلامسه بالعمل يفسده، من يتشبث به يفقده. تجنب التطرف! تجنب التهور! تجنب الخيلاء! الأسلحة ادوات الشر. لا تسكن بالقرب منها! إن أردت أن تكون الحاكم الحكيم للبشر فلا تفكر فى أن تهزم غيرك او تغزو مملكته بالسلاح – هذا السلاح سوف يعود فينقلب عليك. وحيث تكون الجيوش تنمو الأشواك والأحراش. حيث تزحف الجيوش تزحف السنون العجاف. تقول وماذا أفعل لو غزا الأعداء؟ تتم عملك ثم

تتوارى. تحارب معركتك ولا تحتفل بالنصر. تحقق هدفك ولا تمجد نفسك لأن من يجد الانتصار جميلا هو الذى يفرح برؤية الدماء. من يفرح برؤية الدماء فقد خالف الطريق. وكل من يخالف الطريق فلا بد أن ينتهى ولما يزال فى شبابه. اذا كان الشعب يجوع فلأن حكامه يرهقونه بالضرائب التى تزيد عن طاقته – اذا كان اللصوص وقطاع الطرق يتزايدون، فلأن القوانين التى يضعها الحاكم قد زاد عددها، أحكم بغير أن ترزح فوق صدر الشعب! قُده بغير أن تضر به! كُن خيرًا مع الأخيار ومع الأشرار كذلك خيرًا! اجعل قلب الشعب هو قلبك والق الجميع كأنهم أطفالك! لا تشته أن تبرق كالجوهرة ولا أن ترن كالمعدن الرنان! تذكر أن الحكام القدماء الذين كانوا نموذج المملكة سموا أنفسهم باليتامى والعجزة والفقراء – كن كالماء .. كن كالماء .. عندئذ تغسل قذارة العالم وتصبح سيد المملكة – عندئذ تحمل ذنوب العالم وتغدو ملك العالم .

كان الحكيم قد تعب وأتعب الغلام فوق طاقته، قال له: الأن يمكنك أن تخلد للنوم وتجفف المداد يا ولدى. أما أنا فقد جفت دموعى التى أمليتها عليك، حاول ان تغمض عينيك قليلاً قبل أن تستأنف رحلتنا، وفى الصباح سلم الأوراق للحارس الفقير وسيعرف أنها وصيتى التى كتبتها بدموعى المؤجلة .

فى الصباح وبعد أن قضيت ليلة لم يغمض لى فيها جفن سلمنى الصبى الأوراق وهمس فى أذنى بما قلته فى البداية، وانكفأت بعد ذلك ليالى أخرى على الأوراق ولم أكتف بأن أبللها بدموعى، كنت قد صممت منذ تلك الليلة العاصفة على أن أحملها للعالم وأوزعها على الناس وأعلمها وأحفظها فى قلبى لو حدث أن انتزعها منى أمثال المفتش الأعور، وكان لابد من أن أهجر المخفر والمنفى وأرجع إلى مساكن البشر وفى قلبى هذا الكتاب العجيب، أما أنتم يامن ستقرأونه بعدى فاذكروا – حين تشاهدون اسم الحكيم يسطع على غلافه – ذلك الغلام الصغير الذي دونه في سبعة أيام وليال لا تتكرر، واذكروا أحد الفقراء الذي انتزع من الحكيم وصيته التي ملأها بدموعه المؤجلة(*).

(*) النصوص الواردة من كتاب الحكيم الصينى لاو تزو (مؤسس الطاوية من حوالى ٥٧١أو ٦,٤ إلى حوالى ٥٢. ق. م وهو "تاو – تى – تنج " كتاب الطريق والفضيلة، وترجمته العربية التى قام بها الكاتب (القاهرة، سجل العرب، الألف كتاب، ١٩٦٧وفى الخلفية قصيدة بريشت الشهيرة "حكاية كتاب تاو – تى – تنج " الذى ألفه الحكيم لاو – تزو وهو فى طريقه إلى المهجر (وتجد ترجمتها فى كتاب قصائد من برخت، القاهرة، دار الكاتب العربى، ١٩٦٧) .

تأديب السينما

إن فيلم "الوداع يا بونابرت" يثير مشكلات عديدة ولم يقدم إنجازًا له قيمة. إنه تقليد أوتعلق بمشاهد من " سبارتاكوس" و" ديزيريه" و" عمر المختار" دون أن يبلغ مستوى واحد من هذا، الأعمال العظيمة المذكورة فى تاريخ الفن السينمائى. والمشكلة- كما أتصورها- تبدأ من حكاية الفيلم، فمهما قيل عن التكنيك الحديث، وتجنت الحكاية السردية، واللجوء الى السيناريو المتنقل فى الزمان والمكان، أو السريع التقاطع، فإنه لا غنى لأى فيلم جيد عن أن تكون بدايته قصة جيدة قادرة على إثارة التشويق وإجلاس المشاهدين على مقاعدهم طواعية وإعجابا لمدة تزيد على الساعة ونصف الساعة. وهناك قصص موجودة بالفعل، ولكاتب هذه السطور "أنفاس الصباح"، ولو أن يوسف شاهين طلب المادة من منبعها وبحث عن قصص لوجد الكثير عن أدباء قدماء ومعاصرين ولكنه آثر على أن يعتمد على نفسه وأن يفكر بالكاميرا، وهذا حقه فنيا من ناحية الإخراج وتركيب الأحداث المفردة فى تكوينات أو علاقات، أما أن "يخترع" هذه الأحداث فأنه لم يكن يمتلك القدر الواجب من المعرفة، ولهذا انتهى إلى تقديم عمل باهت مضطرب.

هل نجانب الحقيقة إذا قلنا إن نجاة السينما "العربية" من الضياع، فى تأديبها؟ (بمعنى عودتها إلى الإبداعات الأدبية المتميزة) إن هذا القصور ليس أجنبيا، أو يوفق بين الشوارد، فالصورة والكلمة، أو السينما والرواية كلاهما يوصل المعنى ويجسد الانفعال ويهدف إلى الإقناع أو التأثير، وكلاهما – برجة ما- معنى بالترفيه، أو لنقل أنهما يلتقيان بعد التوصيل عند إرواء حاسة التذوق الجمالى، ويعتمدان معا على الإفضاء بتجربة إنسانية، ومن ثم لاغرابة فى تبادل "التقنيات" ولاغرابة فى أن يستكمل أحدهما وجوده بالاعتماد على الآخر، بل الغرابة فى أن يحمل فيلم عربى هذا العنوان الخطير من دلالته دون أن يحمل رسالة بنائية لأمته. من حق المخرج المؤلف أن تكون له "وجهة نظر" فى تفسير التاريخ، فيرى أن الانتفاضات العظيمة تصنعها الشعوب وليس الأفراد، ولا حتى القيادات والزعامات، وأن البطولة الحقة

هى ملك الجماهير وإن كان على رأسها زعيم تنسب إليه الأعمال، أوهو ينسبها إلى نفسه. ومع هذا فقد كانت البطولة الجماعية فى هذا الفيلم مهتزة مبعثرة، وكان الطابع الجدلى الانهزامى الأكثر وضوحا. وأرجح أن أصل الخلل، وصانع هذه البعثرة ينبع من تصغير أو تهميش دور "الأزهر" فى مقاومة الغزوة النابليونية. كان ينبغى أن يكون مفهوما أن الأزهر ليس هذه الجدران المحددة للمكان. الأزهر آلاف من العلماء وأنصاف العلماء المنتشرين فى أنحاء الوطن كالشرايين، والمتداخلين مع حركة الحياة وأفكار الناس على مختلف مستوياتهم، والمثير للغرابة أن يحظى دخان الفرن وإعداد ألوان العجين بمناظر تشكيلية وحوارات رمزية، لم ينل الزهر – بكل جلالته وتأثيره – قبلها !!

وهذه إحدى أوهام الواقعية التى أنتجت – فى النهاية – فيلما باهتا فاقد الدليل، عن حادث عظيم يصعب أن يتكرر. لقد أهمل البناء الفكرى بقر ما أهملت جماعية الحركة على مساحة مصر كلها، فليست القاهرة وحدها، أو الإسكندرية هى التى قاومت حملة نابليون. إن " الجبرتى" يقول عكس ذلك، بل إنه يذكر كيف تسلل أطفال فى ريف الصعيد وفى الدلتا إلى معسكرات الفرنسيين، وسرقوا البنادق، ومارسوا قتل العدو بالسلاح كما بالخديعة. فى "وداعا بونابرت" لم يتم إهمال الإبداع الأدبي المعاصر وحسب، لقد تم تجاوز "الجبرتى" ى من الفيلم غير صور ومشاهد متناثرة لا تجمعها رؤية ولا تلتقى فى تشكيل جمالى يؤصل مفهوما للفيلم التاريخى .

(الوطن– الكويتية ١٩٨٥/١٢/١٧)



القطرة الثانية والعشرون

الفرق بين الطيب صالح ونجيب محفوظ

أنا أعطى الجانب الكمى فى الإبداع الأدبى أهميته، ليس على حساب النوع أو الكيف بالطبع، لكن: حتى لو كان النوع ممتازا وقليلا، فإننى أحسبه شحيحا وعسيرا، كالذى يستحلب الماء من بين الصخور، إنه ماء حقيقى ولكنه يختلف عن اغتراف ماء حقيقى أيضا من النيل أو بردى أو دجلة مثلا، هذا شىء آخر،

فالأديب الكبير كما تصنعه قدرته على الإبداع والابتكار تصنعه غزارة إنتاجه، فهذا يؤكد أن موهبته عميقة، وقراءته للحياة مستمرة، متجددة، وأنه لم يشغل عن فنه بشيء آخر. لماذا أصبح توفيق الحكيم شيخ المسرحيين العرب؟ ولماذا يوصف نجيب محفوظ بأنه عملاق الرواية العربية؟ لا نستطيع أن نهدر الكم ونسقطه من اعتبارنا، وإنما – على العكس – ينبغى أن نقدره ونضعه فى وعينا حتى لو كنا نهتم بنص واحد من بين نصوص كثيرة للكاتب نفسه. عندنا أدباء أدهشوا النقاد والقراء منذ الكتاب الأول، أو الثانى، ثم بدأت رحلة الصمت أو التراجع!! ما الذى يجرى؟ ربما الانشغال بقطف ثمرات الشهرة المبكرة، وربما الخوف من تحدى الموهبة، هنا أشير إلى أديب كبير نحترمه جميعا، وهو كبير بأعماله القليلة، ومع هذا يعتب عليه قلبى وضميرى من ناحية الحكم وقدرة الاستمرار التى تعنى تطوير الأدوات واستحداث التقنيات .. هذا الأديب الكبير هو الطيب صالح، الذى لم ترتفع له رواية تالية لروايته المبكرة: "موسم الهجرة إلى الشمال" لتمثل إضافة لها أوحتى تأكيدا لمكانة انتزعتها بجدارة. إن "عرس الزين" أضعف من "موسم الهجرة" و"ضو البيت" أضعف من "عرس الزين". وهذا على عكس ما نجد عند نجيب محفوظ: "اللص والكلاب" أقوى فنيا من "زقاق المدق"، و"الشحاذ" أقوى من "اللص والكلاب"، و"الحرافيش" أقواهما جميعا، وهذا يعنى أن الكاتب الكبير كما يتجلى حجمه الكبير فى مستوى إبداعاته، يتجلى فى قدرة الاستمرار وتطوير وسائله وتقنياته، أى تنويعه وتجريبه فى أساليب أدائه، فضلا عن غنى تجاربه، وتفاعله المستمر مع حركة الزمن وما يعج به الزمن من مستحدثات وما يتكشف عبر مراحله من خبرات وأسرار.

(الأنباء الكويتية ٣٠ /١٩٨٦/٨)

(أجرى الحوار بلال خير بك)

◈◈◈◈

القطرة الثالثة والعشرون

الحداثة فى حدود المسموح

ارتفعت موجة الحداثة فى النقد الأدبى بالطريقة التى يتم بها انقلاب عسكرى، يحدث عادة فى الليل، فلا يأتى الصباح إلا وقد استولى على كل شئ، وأعلن نفسه: الصواب الوحيد، وكل ما مضى بوار!! هذه "هوجة" وليست حداثة، وانفلات وليس تطويرا ممنهجا ينطلق من أسس معرفية مستقرة يستثمرها وينميها. الحداثيون قدموا أنفسهم فى صورة حملة صكوك الغفران، وليس لك عندهم من حق غير الشخوص والانتظار والاقتداء. هذا أمر دبر بليل – كما كان القدماء يقولون – فقد تجمعوا وتساندوا تحت شعار تصعب إدانته سياسيا، بل لعله مطلوب بالسياسة السلطوية ومسا ند لها، فى زمن انقلب أيديولوجيا على ما كانوا يعتنقونه هم أنفسهم من قبل. وبتفاهم صامت وزحف دؤوب أغلقوا مؤتمراتهم وندواتهم وصحفهم على أنفسهم، فألغوا النسبية، وتعدد زوايا الرؤية، واختلاف المناهج، ليعلنوا أنفسهم "الصواب الوحيد"، وبهذا الاحتكار المعلن تتبعوا كل الجوائز الممكنة من العويس إلى البابطين إلى اليمانى، إلى أية جائزة فى أى مكان وأى موضوع، فكتابتهم وحدها التى تقدر ويشاد بها، وهم وحدهم الذين يمثلون ثقافة الوطن فى منتديات الخارج ومؤتمراته، المجموعة ذاتها ترحل كالقبيلة من مجلة إلى مجلة، ومن ندوة إلى مؤتمر، ومن تونس إلى إسبانيا ...

هنا ينبغى أن أوضح نقطة مهمة، فليس هناك فكر أو ناقد يحترم عقله يقر مبدأ الجحود على القديم، أو يرفض الأخذ بالجديد، فهذه ليست القضية، هذا خلط فى تقديمها متعمد لبلوغ نتيجة ليست هى التى تؤدى إليها المقدمات. موقفنا من الحداثة ليس موقف من يختار بين الجمود، أو حتى القديم، وبين التطور أو الحديث أو الحداثة. القضية هى بالضبط: أنت تملك تراثا عريقا ممتدا فى الزمن، له خصوصيته تتواشج حتما بطبيعة تكوينك التاريخى مع مقدسات وجوهر شخصيتك، ويؤصل وجودك الماضى والحاضر، وهو مطلوب – فيما أرى – لحماية مستقبلك كحضارة، بل كوجود أيضا فإلى أى مدى يمكن للحداثة أن تتعامل مع خصوصية

هذا التراث فى جوهره، بإغنائه، وتدعيمه، وتجديده، وإبراز أقوى ما فيه، وتقديمه إلى الأجيال الآتية فى أوجهه القابلة للاستمرار والتطور ؟ هذه هى القضية.

إن تجديد الثقافة لا يصلح على طريقة استيراد "شتلات" من الخارج واقتلاع أشجارنا، وإعادة توطين تلك الشتلات فى مكانها، تقليم الأشجار التاريخية ممكن، وتطعيمها ممكن أيضا، بل إنه يقويها ويجدد حيويتها فتجود بطعوم وروائح لم تكن لها من قبل. أما الاقتلاع الفكرى، والاستيراد البديل، فإنه تدمير لا يخفى غرضه، وكيف نقبل مبدأ "القطيعة مع التراث"؟ إن الأشجار إذا نقلت من تربتها إلى تربة أخرى لن تكون – فى كل الأحوال – متقبلة لهذا، والثقافات كالأشجار ذات الخصوصية، لأنها نتاج الإنسان متفاعلا مع الطبيعة، والطبائع المتأصلة بالموروث نفسه، من هنا لا يصح اتخاذ الإعلان الصحيح والمرغوب الذى يقول إن الثقافات نتاج إنسانى مشترك، وإن التواصل بين الحضارات والثقافات حتمية مستقبلية، لا يصح اتخاذ هذا ذريعة لتهجين ثقافتنا العربية، وتحنيط تراثنا العظيم.

كلمة ختامية فى هذا: إننى أرجح أن موجة الحداثة التى ألهبت أعصابنا عدة أعوام فى سبيلها للتراجع والانضباط، ليس لأن الحداثة فى مواقع تصديرها (الغرب وأمريكا) قد انقلبت على نفسها وراحت تردد الآن عكس ما كانت تزعمه أو تقوله من قبل، ولكن لأن "سدنة الحداثة" عندنا قد وظفوا مقولاتهم كأحسن ما يكون التوظيف فى رأيهم، وهو السيطرة على المراكز الثقافية: اللجان والمؤتمرات والجوائز ..

ما أهونه من هدف إذا انجلى غباره بغير أضرار تمس ثوابت هذه الثقافة العربية الأصيلة.

(أجرى الحوار محمد الشيمى)

(مجلة الغد العربى)



القطرة الرابعة والعشرون

المسرح رؤية كونية

أرجو أن تأذن لى، بصدد الإجابة على هذا السؤال المركب، أن أبدأ من النهاية، فأقول إن أصول اللعبة المسرحية - على إطلاقها، وليس عندنا فحسب- تكمن فى قدرة الكاتب المسرحى على التعبير عن إيمانه، الذى يأخذ شكل الاكتشاف، لموقع أمته من الكون وهو فى هذا الإيمان يوازى ويكثف الإيمان العام لهذه الأمة، ويعبر فى اكتشافه عن تطلعات المستقبل.

إننا نستطيع أن نجد هذا المعنى، إذا ما تأملنا مراحل الصحة فى تاريخ المسرح العالمى. وإذا كانت الفنون بعامة تعتبر تفسيرا للإنسان فى علاقته بما حوله، فإن المسرح لم يتحرك لأداء واجبه فى هذا التفسير - على طريقته التى تجمع بين الحوار والعمل - إلا فى عصور القوة، والتطلع إلى السيطرة، بالمعنى الشامل للسيطرة. متى ازدهر المسرح الإغريقى ؟ حين كانت بلاد الإغريق مركز العالم، هكذا كان إيمانهم على الأقل. وقد قيل إن الرومان هزموا الإغريق فى الحرب، وهزمهم الإغريق فى الثقافة. وفى هذه إشارة إلى أن المسرح الرومانى كان يحاكى المسرح الإغريقى، وفى رأيى أن الأمر أعقد من ذلك. إن القصيدة- مثلا- يمكن أن تكون صادرة عن إحساس عارم بالقوة، فنطلق عليها قصيدة فخر أو حماسة كما يمكن أن تكون أنينا وشكوى. ولكننا أبدا لن نجد مسرحية يمكن أن تعبر عن الأنين أو الشكوى أو الهزيمة. المسرح فن القوة والإيمان بالمستقبل، وحين انتقل هذا الإحساس إلى الرومان، أبدع الرومان مسرحيات، استهدت تجربة سابقيهم، فى الوقت الذى كان المسرح الإغريقى فى طريقه إلى الاضمحلال، لأنه فقد غذاءه الملكى الساحر: القوة، والمستقبل. هل ينطبق أو يصح هذا التفسير، مع كاتب مثل شكسبير جاء بعد ذلك بألف وخمسمائة عام؟ أعتقد هذا، وإذا كان المسرح الإغريقى قد اهتم- فى محاوره الأساسية - بالشرائع والمغيبات أو أحكام القدر، واهتم شاعر مثل شكسبير بالسلطة والأخلاق، فإن محاولة اكتشاف موقع الأمة من الكون، والتعبير عن تطلعات المستقبل هو الجامع بينهما. بل إن كاتبا

مثل إبسن، حين " هبط" بالمسرح إلى مستوى الأخلاق الاجتماعية المشكلة بالزمان والمكان والملابسات المحددة، إنما كان يصدر عن مكنون جديد، هو تعدد مراكز الحضارة، وانحسار الإحساس الكونى للإنسان. إن هذا الإحساس بالكون ينبغى أن يعود، بل إننى أعتقد أنه المفتاح الذهبى الذى يمكن أن يفتح الأبواب المغلقة أمام الكاتب العربى، ولست أعنى بهذا الإحساس الكونى أن نكتب مسرحيات موضوعها غزو الفضاء مثلا، أو هبوط مخلوقات غريبة من كوكب لم يكتشفه الإنسان، وإنما أعنى أن نحرر عقولنا ومشاعرنا من إلحاح الواقع المرحلى، وما يتعلق به من التطلع إلى التغيير، المرحلى أيضا.

(البيان – الكويتية– مايو ١٩٨٧)

(أجرى الحوار الشاعر سليمان الخليفى)

◈◈◈◈

القطرة الخامسة والعشرون

حول أولاد حارتنا

من هنا نعلم

تابعت بكثير من الحيرة إعلان فضيلة الشيخ محمد الغزالى المفاجئ أنه كان وراء استعداء السلطة على رواية " أولاد حارتنا ". ونذكر من صفحات ماضى الشيخ الذى نكن له تقديرا عميقا وإيمانا باستنارته أنه حين صدر كتاب خالد محمد خالد المثير جدا فى حينه (من هنا نبدأ) رد عليه الشيخ الغزالى بكتاب (من هنا نعلم) وكنا نحن الشباب مع خالد محمد خالد وثورته الناقدة المجردة، ومع هذا احترمنا جدا مناقشة الفكر بالفكر، وليس مناقشة الفكر بالسلطة .

وحين رسم المرحوم صلاح جاهين صورة كاريكاتورية فيها مساس بالشيخ الغزالى وما ترمز إليه شخصيته، خرجت الجماهير من صلاة الجمعة لتعلن احتجاجها أمام دار (الأهرام) ولم تحرج السلطة ولا اتخذت قرارا بمنع صلاح جاهين من الرسم، وإنما اتخذت علما بالموضوع وتركته للتفاعل الحى .

وهكذا تكون الأمم فى عصور العافية والقوة، وقد كانت المفاجأة المؤلمة أن الشيخ الغزالى لم يناقش(أولاد حارتنا) ولم يرفضها لنفسه أو لمن يتحدث إليهم – وهذا حقه كما أن هذا حقنا فى تلقى ما يكتب – ولكن أن يمسك بالقلم ويستعدى الحاكم ويفرض تفسيره الخاص لنص أدبى تختلف فيه الآراء فهذا هو الجانب المؤسف فى القضية .

إن علاقتى الروحية الفكرية بالشيخ الغزالى كانت دائما وطيدة جدا دون أن يكون بيننا تعارف مباشر، كما أن علاقتى بأولاد حارتنا تنتج من إيمان عميق بأنها رواية إيمانية (إن صح هذا الوصف) فليس فيها ما ينتقص شعيرة أو شخصا،، فى حدود تقبل وسائل الفن التصويرية الإشارية، بل على العكس فقد رسمت صورة مشرفة عقلانية لشخصية رسول الله صلى الله عليه وسلم، ولموقع الإسلام فى مستقبل العالم وقد كان الفريقان على وفاق فى نفسى وضميرى، ويؤسفنى حقا أن فضيلة الشيخ بإبلاغه عما جرى قد أخل بهذا الوفاق لصالح الرواية، ولصالح حرية الفكر .

الأخبار ١٩٩١/٦/١٩

حاشية:

كان الشيخ الغزالى صرح فى محاضرة له بصالون إحسان عبد القدوس المنعقد بدار روز اليوسف بأنه حين قرأ "أولاد حارتنا " كتب إلى جمال عبد الناصر محرضا على إيقاف نشر الرواية مسلسلة وعدم طبعها فى كتاب. وقد تحقق الشق الثانى .



رؤيـة سادسة

- الشهادة التاسعة عشرة: الرؤيـــة **شعر: أسامة فرحات**
- ـــ العـشـــرون : الإنسان الذى أعرفه **منتصر ثابت تادرس**
- ـــ الحادية والعشرون: مــن علمنى **مهـــا عجـــلان**

✦ ✦ ✦

◈ عنه (١٢): إطلالة على مصادر الرواية المصرية

د. عبد الرحيم يوسف الجمل

(١٣): الحكيم وحوار المرايا **د. كـمـــال نـشـــأت**

✦ ✦ ✦

◈ إليه (٦): تداخل نصى مع مؤامرة على حرف الراء

د. عبد المنعم أبـو زيـد

✦ ✦ ✦

◈ قطـــــرات **ا. د. محمد حسن عبد الله**

* السادسة والعشرون : حلقة مفقودة .. نقديا
* السابعة والعشرون : واجب الكاتب وحق المتلقى
* الثامنة والعشرون : لمن يكتب الناقد ؟
* التاسعة والعشـــرون: مأزق الثقافة
* الثـــلاثــــــون : مع الشعر الحر.. وليس ضد الشعر القديم



الشهادة التاسعة عشرة:

الــرؤيـــة

شعر: أسامة فرحات

(إلى ا. د. محمد حسن عبد الله)

يادوبك طلِعْت

وشايل جبال

وواقف على البَسْطَه حاسس بأن السلالم طوال

وخايف تهدّي ما تعرف تكمّل

وصدرك مازالْ

يزيّق كأنّه أنين باب مصدّي

من البرد طال

وف الأرض عشّق وحجّر .. وقال:

لإمتى احتمل قهر نازل يدقدق؟

وزَنّ العيال .. ومين راح يزقّق؟

وإمتى نعدّي نفكّ الحبال؟

ربطها اللي ساسوا الخيول ف البلاد

ودقّوا الحداوي على كعبهم

يعدّوا الخطاوي إذا الكيل ما زادْ

أو انّ الجهادْ .. يوسوس لهم

ونرخص ويغلو .. ونوطا .. ويعلو. .

وعايزينّا بالعافيه نرقص لهم
ف زفّة طهارة ولاد السياده
وهوّ اللي دايم !
وما حد صدّق ف يوم الاحتفال
ثبوت الهلال
على الحق ولاّ مجيّ السعاده
مادام البياده بتكسي الشوارع
مع اللي الهوا طسّهم بالزياده
ودقّ الخطاوي .. ووشم المطر
محاها اللي غاوي يلمّ الصوَر
وأسمع خبر فرع يسقط وغيره
معلّق وناوي يحصّل مصيره
صبحت الحصان اللي مستني دوره
وطِيرَه على الجرح حالفه تنقّر
تعيد الحكايه
تشرّح لي دائي
أبطّل قرايه ف جرايد ترائي
وشاشه ما تسترش كدب الهوائي
تموت الغناوي
وتنعي السواقي

وإيه اللي باقي مادام الشواهد

بتطرح يوماتي

مراقد بتدفن نوايا الخلاص

وحتى الكتابه .. القواله .. خلاص

بقت زيّ لعبه لعيّل بيرضع

تفرّغ له همُّه

ويسلاها يرجع يفكّر في أمّه

نفكّر .. نلمّ الصحاب العتاقي

ونقدح زناد الحماس اللي باقي

نشمّر ف كمُّه .. يضوّي ف عيوننَا

يجرّيلنا ريقنا

وتنفر عروقنا

يلضّمنا يصهرنا جمر التلاقي

◈◈◈◈

وكالعاده نقلق إذا الخير تمادى

وشؤم السعاده جلب الانتعاشْ

وما ندرا إلا وساطور المعاش

يحقّق ظنونَا

يقطّع خيوطنا

يسوقنا فرادى

لغفله شراقي تزيد كل مادا

◈◈◈◈

وانا في عزّ يأسي

وباكل ف نفسي

يطقطق في سمعي لهيب شبّ نادى

وريح الإراده تواتي .. يلبّي

هدير الولاد والبنات ف الشوارع

تهون المواجع

نخبّي جروحنا

يردّلنا روحنا حجر سرُّه باتع

◈◈◈◈

احسّ بأمان

ورغبه ف إني برغم اللي كان

أحاول .. أناقر ..

أفتّش عن اللي

يخلّي الحصان

يعفّر برجله .. يضبّش .. يعافر

يشدّ القوايم يمدّ الحوافر

ويحجل .. يقوم

وكرباج سعاده على رأي شاعر

جلدني ف قلبي

لكن ما اكسفتش

بقيت كل يوم

أنادي عليهم

يحاوطوني .. أشبط

ف طوق النجاه

أبصّ ف عينيهم

يزهزه ف عيني

هلال الحياه

نوفمبر ٢٠٠٠

الشهادة العشرون:

الإنسان الذى أعرفه

منتصر ثابت تادرس

كنا قد قرأنا بإعجاب لأحد له كتاب "الحب في التراث العربى" والريف في الرواية العربية والواقعية في الرواية العربية والاسلامية والروحيه عند نجيب محفوظ " وبهرنا اسلوب هذا الباحث المدقق والناقد المبدع. ليست تلك اللغة الجافة التى تحفل بها كتب النقد لكنها لغة سلسه نابضة حية لكن الشئ الأكثر الذى يميزها ويطبعها بسحر خاص هو الألفه التى تشعر بها بينك وبين الكتاب وبينك وبين كاتبه فكأنك تجمل به صداقه حميمه قويه ..

كان الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله فى الكويت وقتها يدرّس فى جامعتها. لكنه لم يكن مجرد أستاذا فى الجامعة كان بحق سفيرا للثقافة العربية في الخليج كله.

إنه هناك ملء السمع والبصر .. اسمه يتصدر المؤتمرات الخليجية كلها ومنها إلى المؤتمرات العربية .. حضوره يملأ أجهزة الأعلام في الإذاعة والتلفزيون ضيفا ومعدا وكاتبا .. لا توجد مجلة متخصصة أو إصدار ثقافى يخلو من بحث أو نقد أو إبداع له. عشرات وعشرات من الذين حملوا درجات الدكتوراه والأستاذية تشرفوا بإشرافه على رسائلهم. وفي قمة هذا المجد قرر الأستاذ الدكتور أن يعود إلى بلده مصر ليكمل في وطنه دوره الرائد.

في عام ١٩٩٠ كانت قد صدرت المجموعة القصصيه الأولى للأديب الدكتور نجدى إبراهيم .. واغتنمنا الفرصة لنظفر برؤيه هذا النجم المتوهج العائد من الكويت .. وجاء الدكتور محمد حسن عبدالله ضيفا على نادى الأدب بقصر ثقافة الفيوم. منذ الوهلة الأولى سرى إلينا جميعا إحساس واحد. إننا أمام شخصية مختلفة تماما .. شخصية تأثرك .. تجذبك .. تحطم كل الحواجز النفسية بعفويتها المرحه وتواضعها الجم. سرعة بديهه .. حضور طاغ .. عندما يتكلم يتدفق فيض

من العلم والمعرفة فترى التجسيد الحى لكلمه عالم موسوعى. وترى كل الثقافات وقد دخلت بوتقة واحدة فامتزجت وتمحصت وهضمت وخرجت في رؤية واضحة.

كان هذا انطباعنا جميعاً في لقائنا الأول مع الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله انتهت الندوة ولم نكن مستعدين أن نترك هذا الصديق القديم جداً يعود مباشرة إلى القاهرة .. ولبى الرجل سماحه دعوتنا لنجلس بعيداً عن الدعوة الرسمية في نادى المحافظة. وهناك كان اكتشافنا الأروع .. تكلم الدكتور محمد حسن عبدالله عن الشخصية المصرية الممتدة منذ الفراعنة وحتى الآن والتى لم تفقد خصوصيتها ويميزها حتى في عصور الاحتلال .. فبعد العصور العظيمة للفراعنة التى امتد تأثيرها حتى الآن. جاء العصر اليونانى. وكانت مدرسة الإسكندرية فيها أكبر مدرسة فلسفية في العالم .. واستمرت حتى العصر الرومانى .. وبزغت مصر القبطية .. وظلت كنيسة مصر تمارس دورها في المجامع والمحافل المسكونية حتى حقدت عليها كنيسة روما . ووقفت الدولة الرومانية صاحبة السلطة السياسية ضدها .. وخالفت كنيسة مصر مذهب الدولة الرومانية ووقف المصريون جميعاً ضد الدولة بكل عنفوانها وتجبرها .. كانوا يحذرون بطاريق العلم منك يا اثنا سيوسي فيجيب رانا ضد العالم. كانت هذه شخصية مصر المتفردة والواثقة. وعندما دخل الإسلام مصر كان لمصر نفس الخصوصية. كان الأزهر ورجاله المصريون هم الذين حافظوا على الفقه والدين والتراث بعد أن اجتاح المغول بغداد وتلون ماء دجلة بمداد الكتب التى داسها الغزاة .. وظلت مصر بحق وحتى الآن هى منارة الإسلام.

انبهرنا بهذه الشخصية المصرية حتى النخاع رغم سنوات الغربة التى تقارب خمس وعشرين عاما وتواجده بالقرب من المد النفطى المشبع وقتذاك بتقزيم الدور المصرى وإعلاء الدور البدوى .. وأذكر تعليقه عند ذاك بقوله إن هذا الدور البدوى في نشر الإسلام استمر فقط منذ عصر الرسول وحتى الخليفة عثمان بن عفان ثم بعد ذلك كان الفضل فيه للعواصم الحضارية فى العراق والشام ومصر. كانت مصريته تفيض فى كل كلمة يقولها. مصرية تؤمن بقدره هذا الشعب على تجاوز أزمته .. وحقه الأصيل في التمتع بالريادة والصدارة.

ومرت الأيام وسمعنا أن الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله سيأتى رئيسا لقسم اللغة العربية بكلية التربية .. كانت فرحتنا طاغية، فهذا الزائر الذى حلمنا به لم يعد زائرا .. سيأتى ليمارس دوره الحقيقى لن يكون مجرد وميض باهر فى سماوات كانت داكنة وقتذاك ..

وعندما أقول داكنة فإننى أقصدها حقيقة. الجامعات كانت إقليمية مغلقة تكاد تكون مدارس ثانوي اختلط فيها الجنسان.

التيارات الدينية .. الجماعات الإرهابية .. جو التغير والانعزال .. المناخ العام .. أمور أخرى كثيرة ليس هنا مجال ذكرها.

وجاء الدكتور محمد حسن عبدالله .. جعل من محاضراته في الكلية منبرا عاما للتنوير .. لابد أن يُذكر هذا الدور الخطير للأستاذ الدكتور .. دوره في التنوير الفكرى في الجامعة. حارب التطرف الفكرى و الدينى ولم يعبأ بكل الصعوبات التى قامت ضده .. كان يدرك دوره وكان ولايزال يمتلك هذا الرصيد الضخم من الشجاعة عندما يشعر أنه يقوم بتقويم الخطأ واصلاحه. .

أخذ الدكتور محمد حسن عبد الله طلابه إلى عوالم أخرى من حرية الفكر واتساع الأفق والرأى والرأى الأخر .. عبر بهم إلى جزر النور وشفافية المعرفة. لم يكتف بمحاضراته .. أقام ندوه أسبوعية لتكون نافذة أخرى للنور. يقول الطلاب إبداعا تهم فيأخذ بيدهم ليصقل مواهبهم ويقولوا أراءهم بلا حساسية فيقارع الحجة بالحجة .. نعم – أنه درس لو واعته الأجهزة المعنية منذ وقتها ما كنا دخلنا في قضايا الحسبه " قمع الرأى بالعنف .. الفكر لا يواجه إلا بالفكر .. والرأى لا يصادر دائما يقارع بالرأى.

أصبح قسم اللغة العربية مركزا للإشعاع الثقافى فى الفيوم كلها. وفي خطوة أخرى استقدم الدكتور محمد حسن عبد الله كوكبة من المفكرين والأعلام والأدباء والشعراء إلى تلك المياه التى كانت آسنة، وبفضل الدكتور محمد حسن عبدالله نفضت الجامعة عباءتها العاجية المنعزلة عن المجتمع وأصبحت جزءا منه وتداخلت مع قضاياه ومشاكله. .

وفي ندوة عن أثر المخدرات على المجتمع سأل طالب .. إذا كانت الخمور حراما فلماذا لا تمنعها الدولة بدلا من أن تر خص ببيعها فى المحال والملاهى ؟ أجاب أحد الضيوف أن الدولة تحصل مبلغا قدره كذا من الضرائب عليها .. وهذا يشارك فى الدخل القومي. لم تقنع الإجابة الدكتور محمد حسن عبد الله فلو أن هذا هو المنطق فلتتم إباحة المخدرات والعقاقير المخدرة ولتحصل منها الدولة ما شاء لها من رسوم وضرائب، وطلب الدكتور التعليق. فتكلم عن التراث العربى والخمر. وذكر قصص التراث و ألف ليلة وليلة والخليفة هارون الرشيد وخمريات أبى نواس .. وأن التاريخ الإنسانى عرف الخمر والتخمير منذ فجره وأنه ما أسهل أن يقوم الناس بالتخمير وصنع الخمر في بيوتهم لو منعته الدولة .مع ما (يصاحبه ذلك من أخطار التسمم وغيرها) أنها تدرأ بذلك خطراً أعظم وعليه فالضرورات تبيح المحظورات. أحس الحرس القديم أن التراث العربى فى خطر. وأن الشعر ومعه هارون الرشيد وابى نواس قد تم الاعتداء عليهم .. وان الدكتور قد كشف عورة الخمريات .. وعلى ذلك فقد تم إعلان الحرب.

بالطبع لم تكن هذه هى الأسباب الحقيقية .. إنها مجرد قميص عثمان تبدو كقولة حق يراد بها باطل، فالحضور الطاغى لشخصية الأستاذ الدكتور ظنوا أنه يسلبهم أضواءهم .. أحسوا أنهم مهمشون في ظل توهجه القوي .. أنه كاعتراف نزار قباني لبيروت:

نعترف أمام الله الواحد، آنا كنا فيك نغارُ وكان جمالك يؤذينا.

لم يكن هذا صحيحا .. فالصحيح أن وجود الأستاذ الدكتور إثراء حقيقى للحركة الثقافية وللجامعة، ومكسب لا يقدر للمنزهين عن الهوى .. وفصيل ينضم إلى جيش فيزيده قوة .. وعلم يزيد ولا ينقص من قدر أحد. وبكل حب وإنكار ذات وتواضع العالم الذى أحس أنه قال قولته و أتم رسالته فى هذا المعترك ترك كلية التربية إلى كلية دار العلوم بالفيوم ليكون هناك كطائر طلق يحط فى عشه. هنا حيث استقبال العارفين منزلته والمقدرين علمه ليكمل معهم تلك المعزوفة الرائعة التى تضلع بها كلية دار العلوم فرع الفيوم مع فريق يجمع بينه الحب والمودة والتقدير.

في عام ١٩٩٥ كان مؤتمر الفيوم الأدبي بالتعاون بين وزارة الثقافة وبين محافظة الفيوم ومع جامعة القاهرة فرع الفيوم لأول مرة وكان للأستاذ الدكتور الفضل والريادة فى ذلك وفي دخول الجامعة إلى بؤرة العمل الثقافي بصفته عضو الأمانة الأول للمؤتمر الأول وصار بذلك نهجا للمؤتمرات الأدبية التى عقدت بعد ذلك .. الجامعة هى الضلع الثالث المكمل لكل مؤتمر أدبى. وعندما أعطت السيدة سوزان مبارك اهتمامها للطفل المصرى وبدأ مهرجان فى أول مهرجان للقراءة للجميع بالفيوم.

وهكذا فى فترة وجيزة أصبح الدكتور محمد حسن عبد الله نجم النجوم فى كل المحافل الثقافية فى الفيوم .. لم يعد مجرد أستاذا فى الجامعة أنه أستاذ الجامعة الذى يمارس دوره الريادى فى مجال يوجد فيه .. يؤثر ويعلم ويثقف ويحاور.

لعلنى فى النهاية أتساءل: ما هذه الشخصية الآ سره فى الرجل ؟. من أى نبع نبعت ؟ وبأى روح تشربت ؟.

أجزم أولا أنها طبيعة ابن الريف الشهم الذى لم تغادره شهامته رغم العلم والدكتوراه والأستاذية. أذكر أن صديقا لى كان عنده مطلب خاص لدى الأستاذ الدكتور. وبحكم علاقتى بالدكتور طلب منى أن أكلمه فى مطلبه. قلت لصديقى أن عليه أن يذهب للدكتور بنفسه ويكلمه. لكن صديقي خجل. قلت له سأكلمه لكن اذهب لتعرض الأمر بنفسك. فى النهاية ذهب صديقى إليه محرجا جدا. لكنه عندما عاد كان مبهوتا، وكان تعبيره الذى لا أنساه لقد اعتبر الموضوع موضوعه أكثر منى. لقد احسسنى أنه هو الذى يطلب منى ولست أنا – ثم علق – كم عظيم هذا الرجل. ومازالت هذه هى أخلاق الدكتور محمد حسن عبد الله عندما تطلب منه أمرا يشعرك أنه هو المدين لك فيأثرك بكرمه وحبه وتواضعه.

الأمر الثانى هو الرصيد الأخلاقى الضخم الذى اختلط بطبيعته البشرية مع ما فطر عليه من حب للخير وللعطاء. إنه تجسيد لمقولة جبران خليل جبران: مثقال واحد من العمل الطيب أفضل من قناطير الوعظ الجميل، فالرصيد الأخلاقي عند الرجل ليس ادعاء ولا واجهة .. إنه جزء حى من هذه الطبيعة السمحة

الودودة .. إن ما يمكن أن أحكيه فى هذا المجال بمثابة قطره أمام بحر ما يعرفه ولمسه كل من يعرفون الرجل.

الأمر الثالث والمهم تعبر عنه كلمه قالها لى أحد طلاب كلية التربية " كانت أمنيتى أن يدرس لى الدكتور محمد حسن بعدما سمعته عنه. إننى أثق أن كل من درس لهم الأستاذ الدكتور سيفتخرون أنهم تلقوا العلم على يديه، ولهذا تجعلنا نشعر أننا أمام كنز فياض نأخذ منه بقدر ما نأخذ فيزيد عمقا وثراء وعطاء .. إن أروع ما فى هذا الكنز أنه يعطى بحب جارفٍ يعطى وكأنه يأخذ. أذكر أننى طلبت منه مقدمة لرواية لي ولأن الرواية كانت رواية حدث وكان علينا أن ننزل بها بسرعة قبل أن يفتر الحدث. اتصلت تليفونيا أتعجله .. قال لى هل معك ورق وقلم ؟ اكتب .. أعطانى المقدمة بالتليفون .. أملانى إياها كلمة كلمة، ولم تكن مقدماته لأى كتاب مجرد كلمات تصلح لأى مناسبة كانت در اسة جادة وموضوعية وإثراء حقيقى لأى عمل .هذا هو الأستاذ الدكتور محمد حسن .. الأب الروحي والصديق والأستاذ والمبدع .. وأعترف أن أى كلمات تقال ستكون قاصرة أن تلم ولو بجزء ضئيل من شخصيته الفذه .. فعذرا .. ثم عذرا سيدى .. إنها مجرد كلمه حب .. لأنك من عصر العظماء جئت .. بوشا حهم توشحت .. على نهجهم سرت. كأنك كل الحب حملت .. كل السجايا جمعت، وبكل الرجولة اكتحلت ..

عش دائما عالما ومفكرا ومبدعا .. .. إنسانا. يحمل قدرة العطاء وعظمة التواضع وروعة الحب .

الشهادة الحادية والعشرون:
مــن علمنــى

مها عجلان

يسعدنى أن أكتب فى هذه الصفحات القليلة – والتى لا توفى من أكتب بعض حقه – أكتب عن تجربة رائعة جمعت بينى وبين أستاذى الجليل الدكتور الفاضل محمد حسن عبد الله فبرغم تميزه المحفور على صفحات الإبداع الأدبى وبرغم أنه من الباحثين المتميزين، برغم كل هذا التميز فإنه أيضا يملك شخصية رائعة على المستوى الإنسانى .

كانت البداية من خلال برنامج لقاء الأدباء من حوالى ثمانى سنوات، هذا البرنامج هو برنامج أدبى ثقافى – تبثه القناة الرابعة على شاشتها – محوره هو البحث والتنقيب فى حركة الإبداع الأدبى فى إقليم القناة وسيناء، ليس هذا فقط بل مهمته الأساسية هى مد الجسور بين هذه الحركة بمبدعيها وبين أساتذة النقد الأدبى ومقرهم الرئيسى القاهرة .

وعندما بدأت فكرة البرنامج انتابتنى هواجس كثيرة من مثل: هل سيستمر هذا البرنامج لطبيعته الشائكة .. لأن العلاقة بين المبدعين والنقاد لها طبيعة خاصة تحتفظ لنفسها بالعديد من المشكلات فما بالنا عندما تنتقل هذه العلاقة إلى شاشة التليفزيون ويشاهدها الملايين

وكان من أوائل النقاد الذين تقابلت معهم فى بدايات البرنامج هو الدكتور محمد حسن عبد الله وشعرت منذ اللحظة الأولى برجاحة عقله وبشخصيته المحبة للتعاون وبسرعة عرضت عليه هواجسى ومخاوفى .. وبرغم أن هذه الفكرة لاقت استحسانا من لجان التليفزيون لأنها الأولى من نوعها على مستوى قنوات التليفزيون فى هذا الوقت فما وجدت منه إلا تشجيعا كبيرا وإصرارا منه على استمرار البرنامج، وراهن على نجاحه فى الفترة القادمة. وبالفعل مع مرور الوقت وبعد مضى ثمانى سنوات تأكد توقعه وحقق البرنامج تواصلا كبيرا مع الجمهور المحب للإبداع،

وأشادت به وسائل الإعلام المقروءة. وبرغم مسافة السفر المرهقة إلى مقر استديو البرنامج بالقناة الرابعة بالإسماعيلية فإنه ما من مرة اتصل بالدكتور محمد إلا وسارع بالموافقة على الحضور لمناقشة أعمال وإبداعات الشباب .. ولم يكتف بهذا الدور فقط، بل كان يساهم أيضا بطرح أسماء عديدة وسهل عملية الاتصال بهم .. أيضا كان يأتى مجموعة النقاد المساهمة فى نفس الحلقة بعربته الخاصة. إنه دائما إنسان متعاون محب للثقافة والعمل الإبداعى عاشق للقاء البراعم والشباب لإسداء النصيحة والتوجيه مما كان له أثر طيب فى إلقاء الضوء على العديد من المواهب التى تميزت فى مسابقة البرنامج وأيضا كان له بصمات رائعة فى تناوله النقدى لأعمال رواد الإقليم .

الدكتور محمد حسن عبد الله صاحب العقلية المتفتحة، المحاور الرائع .. له أسلوب جذاب عذب فى الحوار على الشاشة من خلال تحليلاته الدقيقة وإرشاداته المتميزة .. لقد استطعنا من خلال مساعدته لنا أن ننهض بالبرنامج، أيضا امتدت أعماله التشجيعية لكتابة عدة مقالات كان لها أثرها الطيب فى نفوسنا، وتحققت نبوءته فكان من إنجازات برنامج لقاء الأدباء والذى كان من قبل باسم سباق الأدباء أنه ولأول مرة استطاع برنامج تليفزيونى أن يحقق معادلة التواصل مع الجمهور من خلال الشاشة ومن خلال الكلمة المقروءة، فمنذ عدة سنوات اقترحت على مسئولى الثقافة الجماهيرية أن ننشر أعمالا للمبدعين المتميزين فى واحدة من مسابقات البرنامج ولاقت الفكرة استحسانا وتم بالفعل نشر كتاب آفاق الإبداع الأدبى فى القناة وسيناء الذى كان لى شرف إعداد مادته وسعدت بموافقة الدكتور محمد حسن على تقديمه للكتاب بمقدمة جادة متميزة كان لها الأثر الكبير علينا وعلى المبدعين المشاركين فيه.

أستاذى الجليل الدكتور محمد حسن عبد الله أسعدنى الحظ بأن التقى بشخصية مثلك، دمث الخلق واعى الفكر، متعاون الإحساس متحمل أخطاء الآخرين بصدر رحب .. كنت دائما داعما لأسرة برنامجنا(لقاء الأدباء) والذى أعده وأقدمه ويخرجه زميلى حامد محمود .

لن أنسى أيضا تواضعه الجم عندما أعددنا احتفالا كبيرا لتوزيع الجوائز

على الفائزين فى مسابقة البرنامج .. وفى حضور السيد اللواء محمد سيف الدين جلال محافظ السويس والأستاذ على أبو شادى رئيس هيئة قصور الثقافة والشاعر الكبير عبد الرحمن الأبنودى وكوكبة من نجوم المجال الثقافى والأدبى وأثناء الاحتفال وجهت إلى الدكتور محمد سؤالا عن رأيه فى البرنامج بعد مرور هذه السنوات، ففاجأنى بإجابة غاية فى التواضع ولا تدل إلا على وجدان إنسان راق فى مشاعره .. قال بالحرف الواحد: أنا مدين لبرنامج لقاء الأدباء لأنه قدمنى للجمهور المصرى لأنى قضيت أكثر من عشرين عاما بالكويت وجمهور التليفزيون، هناك يعرفنى جيدا .. أما فى مصر فكانت شاشة القناة الرابعة هى صاحبة الفضل فى تعريف الجمهور بى، وأضاف أيضا أن النقد الأكاديمى بالنسبة له هو معايشته الأعمال لفترة حتى تكون الرؤية النقدية الثاقبة .. لكنى تعلمت من هذا البرنامج كيف يكون النقد بشكل سريع ومباشر وهذا أضاف لى الكثير .

أستاذى الجليل الدكتور محمد حسن عبد الله: أسعدنى الحظ بأن ألتقى فى هذا المجال بشخصية مثلك، دمث الخلق – متعاون بإحساس – متحملا أخطاء الآخرين – واسع الثقافة– جذاب الحديث – ناقد من الطراز الأول – دمت لنا ودام لنا وجودك بيننا أخا عزيزا – قلبا نابضا بحب الناس – مجتهدا دائما فى النهوض بحركة الإبداع الإقليمى .دمت لنا – أعز الأصدقاء الأوفياء، أستاذى من علمنى حرفا صرت له عبدا وقد علمتنى الكثير.

عنه (١٣):

إطلالة على مصادر الرواية المصرية
فى
كتاب (الريف فى الرواية العربية)[١]

د. عبد الرحيم يوسف الجمل

يتوجه الكتاب إلي موضوع خصب يحظى باهتمام الروائيين العرب، إلا أننا وقبل أن نختط طريقا خاصا فى إبراز ما تطمح إليه هذه الاطلالة، أن نتوقف عما قاله مؤلف الكتاب:

"وهذه الدراسة ليست تاريخا أدبيا يقتطف خلا صات البحوث الإقليمية، وينظم منها تاريخا أدبيا مستقطبا فى حدود الريف كموضوع، وليست دراسة نقدية تضع أمامها مجموعة من المكاييل والموازين تصدر من خلالها الأحكام الصارمة على تلك الإبداعات المختلفة، ولم تأخذ بسياسة إرضاء القبائل العربية بأن تمثل جمعيها بروايات تسترضيها، أو تردع اتهاما بالتحيز لسبب ما، أو فكر ما، فهذا كله ضد ما توخيناه فى دراستنا التي شقت طريقها بمنهج خاص يوازن بين شمول التصور للظاهرة الفنية – فى حدود الموضوع – وضرورة الوقوف عند أعمال فنية بعينها، ليس لتوافقها مع خصائص الشمول وحسب، وإنما لقيمتها الخاصة كذلك"[٢]

ونحن بدورنا نتمهل ونتوقف عند تلك الأعمال الفنية التي قامت علي أكتافها الدراسة، وهي مثبتة فى نهاية الكتاب، وقد يسر لنا الكاتب الروايات التي تناولتها الدراسة لكل فصل من فصول الكتاب الثمانية، إنما يعنينا فى هذا المقام التوقف عن مدى تمثيل الرواية المصرية وأصحابها فى هذا البحث ولا يأخذنا الشطط عن أهداف تلك المحاولة فى الرصد، إنما هى وقفة متأنية لدلالة الاستشهاد عن تصوير روائى للريف فى هذه الأعمال الفنية .

---

(١) صدر الكتاب عن سلسلة عالم المعرفة الكوينية فى نوفمبر ١٩٨٩ (العدد١٤٣).
(٢) الريف فى الرواية العربية، المقدمة ص ٨ و٩.

وتمثل الرواية المصرية من بين الروايات المستشهد بها أو التي اعتمد عليها الباحث فى كتابه إحدى وعشرين رواية من مجموع ثمانية وخمسين رواية أي أن الروايات المصرية تمثل ما يقرب من ثلث الروايات العربية المستشهد بها، كما أن الاستشهاد بالروايات المصرية استغرق الفصول الستة الأولي من بين فصول الكتاب الثمانية لان الفصل السابع كان عن فلسطين الأرض والريف، والفصل الثامن كان عن الريف السوري وبهذا تكون الرواية المصرية لها أهمية فى تصوير (الريف) عند مبدعيها أما الروايات الإحدى وعشرون فهى حسب ترتيب الاستشهاد بها فى فصول الكتاب

دعاء الكروان (طه حسين).

زينب (محمد حسين هيكل).

ملح الأرض (صلاح ذهني).

يوميات نائب الأرياف (توفيق الحكيم).

الأرض (عبد الرحمن الشرقاوى)

الأوباش (خيري شلبى).

حكايات الزمن الضائع (الفريد فرج).

ضد مجهول (أبو المعاطي أبو النجا).

الفلاح (عبد الرحمن الشرقاوى).

قلوب خالية (عبد الرحمن الشرقاوى) .

أرني الله (نجيب العفيفى).

صح النوم (يحي حقى).

أيام الإنسان السبعة (عبد الحكيم قاسم).

أيام الجفاف (محمد يوسف القعيد).

الجنة العذراء (محمد عبد الحليم عبد الله).

دماء وطين (يحي حقي).

شرق النخيل (بهاء طاهر).

للزمن بقية (محمد عبد الحليم عبد الله).

أزهار الشوك (محمد فريد أبو حديد).

الجبل (فتحى غانم).

عودة الروح (توفيق الحكيم) .

ويمثل عبد الرحمن الشرقاوى أكثر الروائيين المصريين الذين استشهد مؤلف الكتاب برواياتهم، فقد كانت الروايات (الأرض – الفلاح – قلوب خالية) يليه كل من:

توفيق الحكيم (يوميات نائب – عودة الروح)

يحي حقي (صح النوم – دماء وطين)

محمد عبد الحليم عبد الله (الجنة العذراء – للزمن بقية)

أما بقية الروائيين فكان الاستشهاد برواية واحدة فقط ، وإن دل هذا علي شئ فإنه يدل علي هؤلاء الروائيين الأربعة من أكثر الذين عبروا عن الريف فى رواياتهم، وبعضهم فى قصصه القصيرة، فعبد الرحمن الشرقاوى كان اهتمامه بالريف من منطلق أيدلوجي يؤمن به ويعبر عنه فى كتاباته القصصية والشعرية والمقالات الأدبية، أما توفيق الحكيم فقد عبر عن الريف المصرى من واقع تجربة معاشة من خلال عمله الوظيفى لهذا كان إبداعه واضحا بالفلاح وبالريف فى رواياته الأخرى ومسرحياته ومقالاته. ويأتي يحي حقي لنستشعر معه تعاطفه الواضح مع القرية والريف والفلاح، والبحث عن الإنسان وعلاقته بالأرض وبالطين خلال مسيرة إبداعه القصصي والأدبي. أما محمد عبد الحليم عبد الله، فيمثل أحد الذين أثروا فى أعمال المبدعين فى الأجيال التالية له، وذلك من خلال أعماله الأدبية التى

لها اهتمام بالريف المصرى، وتمثل روايات هؤلاء المبدعين حجر الزاوية فى الاستشهاد بها فى كتاب الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله والتي اكتفينا بالوقوف عندها دون بقية الأعمال لروائيين آخرين لأن اهتمامهم الروائى بالريف كان فى عمل واحد فقط فى بحث الباحث كما ذكرنا من قبل باستثناء يحي حقي الذى استشهد الأستاذ الدكتور محمد حسن بمجموعة دماء وطين، وهي تمثل قصة طويلة وليست رواية، أما الروايات الأخرى حسب نشرها فهى:

عودة الروح[1] لتوفيق الحكيم وقد كان أول نشرها عام ١٩٣٣ فى مطبعة الرغائب، وتليها يوميات نائب فى الأرياف[2] نشرتها مكتبة الآداب بالقاهرة سنة ١٩٣٧، ثم رواية الأرض نشرتها دار الثناء بالقاهرة عام ١٩٥٤، فرواية صح النوم[3] ليحي حقي ونشرتها المطبعة النموذجية بالقاهرة سنه ١٩٥٥. أما قلوب خالية[4] لعبد الرحمن الشرقاوى فقد نشرتها الشركة العربية للطباعة والنشر بالقاهرة عام ١٩٥٧، وتأتى الجنة العذراء[5] لمحمد عبد الحليم عبد الله ونشرتها مكتبة مصر بالقاهرة فى عام ١٩٦٣، أما رواية الفلاح[6] فقد نشرتها عالم الكتب بالقاهرة عام ١٩٦٨، وأخيراً رواية للزمن بقية[7] لمحمد عبد الحليم عبد الله ونشرتها مكتبة مصر سنة ١٩٦٩. والمتأمل لهذه الروايات وغيرها التي اعتمد عليها الباحث يبعد زمنها إلي نصف قرن ويزيد، وفى فترات مختلفة، ويشير هذا علي اهتمام الروائي المصرى بتصوير الريف علي اختلاف دورات الأيام، ويعد مادة خصبة لروايات مصرية وعربية أيضاً. ويأتي هذا البحث ليؤكد علي اهتمام الروائيين العرب أيضا بتصوير الريف، وتصوير الفلاح فى مختلف الأقطار العربية.

---

(١) الرواية العربية الحديثة، ٢/٩١١

(٢) السابق ٢/١٢٦٢

(٣) السابق ٢/٨١٨

(٤) السابق ٢/١,١٢

(٥) السابق ١/٥٢٤

(٦) السابق ٢/٩٥٨

(٧) السابق ٢/١,٦٧

عنه (١٣):

توفيق الحكيم وحوار المرايا

د. كمال نشأت

(الحكيم وحوار المرايا) كتاب ثرى بمعلومات وآراء ومشاهدات واستبطان لشخصية الذي يتحدث عنه، وكلها تدخل في دراسة المبدع دراسة واقعية حية تعتمد على السماع والمشاهدة وهو يؤكد سلامة منهجه المعتمد عليها، إذ هو يضيف أنواراً كاشفة لا تتاح للدراسة المعتمدة على مؤلفات المبدع فحسب كتبة الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله بعد جلسات أدبية فى إجازات الصيف فى ندوة نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم، وليس هناك أصدق من هذه الدراسة لشخصية مرموقة وهى فى حالة معايشة واقعية تطرح فيه هذه الشخصية كثيراً من الحذر فتكون على طبيعتها الصادقة، إذ هى فى جلسة وسط معارف وأصدقاء بعيداً عن الرسميات، وأمثال هذه الجلسات تنطلق فيها هذه الشخصية على سجيتها فتصدر منها الآراء والتعليقات والنكات الدالة على مواقف حياتية معينة، كما تصدر عنها شروح لهذه المواقف، وتعليق على مناسبات وحوادث وآراء فى الحياة والناس تصدر كلها صريحة فى الغالب، من هنا كان هذا الكتاب وأمثاله كشفاً عن ينابيع ثرية تعين الذى يتصدر لدراسة الشخصيات المرموقة آلتي تلعب أدواراً فى حياة الناس ..

وبالنسبة إلى توفيق الحكيم – فهو كما نعرف جميعا – أحد رواد المسرح والرواية فى أدبنا العربي المعاصر، وهو شخصية دمثة، خفيفة الظل، عميقة الثقافة، وقد امتد به العمر فعاصر عهد فؤاد، وفاروق، وعبد الناصر، وأنور السادات، ومبارك حتى غربت شمسه فى مستشفى (المقاولون العرب) ...

لقد كان توفيق الحكيم يذكر دائما أن عبد الناصر قرأ (عودة الروح)، وأنه تأثر بها، وهو يقول من خلال تفسيره الشخصى إن (عودة الروح) تتحدث عن الشعب الذي ينتصر لزعيمه الملهم، وأن في استطاعة هذا الزعيم أن يعيد له ماضيه المجيد، وأن يبعث من جديد، وأن في استطاعته أن يخلق معجزة أخرى غير الأهرام، وعبد الناصر قد تخيل أنه هذا الزعيم.

وهو يذكر أن الصحفي المعروف محمد حسنين هيكل كان إذا تحدث إليه كان يقول في أثناء حديثه (شوف تلميذك عمل إيه !) وكانت الجملة تسعد الحكيم.

ويذكر الحكيم أنه كثيراً ما كان يذهب إلى مكتب هيكل حينما كان يعمل في الأهرام، وقد حدث أن تطرق حديثه إلى مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف)، وهى إحدى مسرحيات الكاتب الإيطالي (بيراند يللو)، فإذاه يجد هذه العبارة موجودة في كتاب ألفه عبد الناصر في بدايات الثورة عنوانه (فلسفة الثورة)، ولكن الجملة أصبحت في هذا الكتاب (ست شخصيات تبحث عن ممثل) !ويعلق توفيق الحكيم على ذلك قائلا (لقد تخيل هيكل أو عبد الناصر أن الدول العربية شخصيات تبحث عمن يمثلها .. إن توفيق الحكيم لم يكن أبدى رأيا في شخصية عبد الناصر وهو حي، فقد كان يرعاه ويدافع عنه، و نذكر نقد أحمد عباس صالح حين كتب يقول إن الحكيم قد استعار حمار الشاعر الأسباني (خمينى) حين كتب كتابيه (حمار الحكيم) و (حماري قال لي)، فهو متأثر به في هذه التسمية، وحينما وصلت هذه الحكاية إلى عبد الناصر أمر بإيقاف نشر هذه المقالات، وتأكيداً لرعايته الخاصة للحكيم منحه قلادة النيل، وأقام لذلك حفلا خاصا بالقصر الجمهورى بالقبة، ويقول الحكيم (عبد الناصر كان يحترمنى، وأكثر من مرة استدرجنى للقائي، ولكنى كنت أخجل، وبخاصة أن هيكل قال لي إن عبد الناصر يعتبرني أستاذه، حين منحت جائزة الدولة التقديرية أدعيت المرض حتى لا أذهب لتسلمها واضطررت إلى ادعائه شهراً، وكان يكفي أسبوع لأن هذا الادعاء حرمني من الذهاب إلى المجلس الأعلى ومختلف اللجان التي أنا عضو فيها..).

وكانت (قلادة النيل) تكسبه لقب (صاحب المقام الرفيع). وحين نشر الحكيم كتابه (عودة الوعي) أثار زوبعة كبيرة وردوداً كثيرة، وقد أسهب الحكيم في قوله عن كتابة غير متحفظ. .. ويقول الدكتور محمد حسن عبدالله في هذا المجال:

(في رأيي أن (السلطان الحائر) لا تذهب بعيداً عن وصف واقع سياسة الأمر الواقع والاستيلاء على السلطة، وبناء هيكل الدولة على الولاء الشخصى قبل الولاء للدستور الخ .. بل إننى أذكر أن (الأهرام) نشر قصة لتوفيق الحكيم .. قصة قصيرة يوم الاحتفال بتحويل مجرى النيل تمهيداً لإ قامة قصة قصيرة يوم

الاحتفال بتحويل مجرى النيل تمهيداً لإ قامة السد العالي، وكانت فيها نبرة سخرية من كل ادعاءات النهوض بالريف وإصلاح أحوال الفلاحين، ربما كان رأى الحكيم أيضا – بدرجة ما – ومن قم تكون مشكلة الكتاب في أسلوبه، وأن غادر طريقه الفن التأويلية، الاحتمالية، التصويرية، فكانت الصدقة عند من لا يقرؤون أو يقرؤون وينسون.

أما تعليق الحكيم على الكتاب فقد قال (لم يكن وعيي مفقودا كما زعموا .. وعي الأمة كان المفقود).

ويقرر الحكيم أن هذا١ الكتاب لم يؤلفه للنشر، ففي سنة ١٩٧٢، وكان قد مضي على الثورة عشرون عاماً كان الحال اطلع على النسخة الوحيدة لــ (عودة الوعى) إبراهيم باشا فرج، ونجيب محفوظ، وقد صمم الباشا على طبع أربع نسخ على الآلة الكاتبة، واحتفظ محفوظ بنسخة منها لنفسه قائلا يجب. ألا ينشر هذا الكتاب إلا بعد عمر طويل !

ويستنكر الحكيم الضجة المبالغ فيها التي قامت بعد نشر الكتاب، ويقول إنها حدثت لأن الكتاب أول صيحة في مجاله، فقد ظهرت بعده كتب أكثر تطرفاً مثل كتاب الحمامصي، وكتاب إبراهيم سعده، وكتاب مصطفى أمين وغيرهم وهذا هو السبب الأول أما السبب الثاني فهو أن الكتاب لم يفهم على وجهه الصحيح فاستفاد منه الأنصار والمعارضون، فقد عرض السلبيات، وتعرض للسؤال:

هل الإصلاح الزراعي أدي دوره ؟

هل خطة التصنيع سليمة ومثمرة ؟

وهو يثير مثل هذه الأسئلة التي يجب أن تفتح بعدها الملفات، فكيف يعد هذا هجوماً ؟

ويستطرد الحكيم: لقد كان عبد الناصر صديقا .. كان يحترمني، ولهذا لم يكن من الممكن نشر الكتاب في عهده حتي لا أضع أمامه العراقيل.

وفي يوم الجمعة ٩ يوليو ١٩٧٧ وفي ندوة (بترو) تحدث الحكيم مهوناً من

شأن مصطفى كامل وأحمد عرابي .. الأول كان عثمان الهوى ولم يقدم ألا خطباً وقد تركه الإنجليز يقول ويتحرك حسب هواهم، أما عرابي فقد كان جاهلا غبياً حاول أن ينتصر فأقام حلقات الذكر ومجالس الدعاء، ولم يتم عبد الناصر باحترام ذكراه إلا لأن ضابط مثله. ..

وطبعي أن يكون ذكر عبد الناصر مفرقا حسب تشعب الأحاديث، ففي مرة تطرق الحديث إليه فقال الحكيم إن عبد الناصر (أم كلثوم السياسة)، وبين أن التشابه يقوم على أنه يخطب ثم نصفق .. ثم ننصرف !

وهو يؤكد أن وجود ثورة بعد ثلاثين سنة كان نوعا من الاستيلاء على الحكم، وقد قامت الثورة لتدافع عن الدستور وتوقف محاولات الاعتداء عليه ولكنها ألغته وأعطت القوانين إجازة ! وأن اللامبالاة كظاهرة موجودة الآن سببها أن الثمار المتوقعة لجماهير منعتها ثورة يوليو من أن تفكر أو تقترح أو تتدخل في أى شيء .. لقد كانت الثورة تسبق كل شيء، ولكنها تقدمه مشوها.

ولم تكن شخصية هيكل تنجو من تعقيدات حادة في مثل هذه الأحاديث، فالحكيم يقول إن هيكل هو المؤلف الحقيقي أو على الأقل (المعد) لكتاب (فلسفة الثورة)، ومع ذلك فقد كان الحكيم لا يتحفظ في إبداء إعجابه بقدرة هيكل وحيويته ونفاذ بصيرته في مواقف متعددة، وهو يعترف بموهبة هيكل بأنه يعرف كيف يبدو مفيداً بل ضروريا لعبد الناصر الذي بلغ حرصه عليه أنه لم يكن ينام حتى يتصل به ويسأله، أيه في أمور اتخذت فيها قرارات.

وينتقل مؤلف الكتاب إلى بعض الذين يحضرون الندوة ومنهم فرج فوده الذي رآه لأول مرة ظهراً .. سحب كرسيا وجلس وقدم نفسه للحاضرين .. قال أنا ابن شيخ أزهري ولكنني لا أقبل حالة الجزع التي نتناول بها أمورنا العامة خوفاً من ظاهر الآراء الدينية، أنا تناقشت مع صحفي اسمه محمد الحيوان .. قلت له هيا نلقى التكليف بيننا فلا تهددني بنصوص الدين وتهمة الكفر، وسأشهد أمامك الآن بأن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله فلا تشغل بالك بعد هذا بمسألة إيمانى أو كفرى وتعال نتناقش عقلا لعقل !

وقد يحدث أن تحضر الندوة إحدى الأديبات أو الشاعرات، فقد حدث ان حضرت شاعرة، وعلى سبيل المجاملة طلب منها الحكيم أن تلقى بعض أشعارها فأخرجت من حقيبتها دفتراً راحت تقرأ منه كلاما مختلطاً سألناها عن الشعر فيه فقالت إنه شعر منثور! ولم يكن ما سمعناه أكثر من تأوهات أنثوية تنقصها الصراحة!

وفي حاديث أخرى تطرق الحديث إلى أم كلثوم فقال الحكيم إنها أستاذة الغناء والطرب، ولكنها أيضا أستاذة في العلاقات العامة، وانه حين كان يعمل في دار أخبار اليوم كان لأم كلثوم حضور بين المحررين وكأنها زميلة لهم، وعندما انتهى العهد الملكى وتغير الزمان، أقامت أم كلثوم علاقة شخصية مباشرة مع (بيت) جمال عبد الناصر لدرجة أنها كانت تتناول إفطارها – ثلاثين يوماً – في رمضان على مائدة أسرة جمال عبد الناصر الذي يكون هو بشخصه مشغولا أكثر الأيام بالموائد الرسمية ولكن أم كلثوم وثقت العلاقة مع حرم الرئيس وابنتيه ويؤكد الحكيم أتن شافيه أحمد كانت أول تهديد لأم كلثوم ولكنها كانت كفيفه وليست في ذكاء أم كلثوم، ولكن التهديد الحقيقي كان من أسمهان، فأسمهان لا تنتمى إلى جيل شافيه وسطحية ثقافتها، وهى صاحبة صوت ساحر مؤثر وهى هنا تضاهى أم كلثوم ثم تتفوق عليها بالأصل، فهى أميرة وبالانتماء إلى طبقة أعلى في سلوكها الاجتماعي ولذلك كانت أم كلثوم تغلى في صمت، ثم انتصرت عليها بضربة قدر حين غرقت سيارتها في إحدى الترع، وهى لا تطيق اسمها أو اسم أخيها، وقد ذهب فريد الأطرش إلى أم كلثوم وقال لها (ياست أنت غنيتى ألحانا لزملائى، ولمن هم شباب أقل منى، لماذا أنا بالذات استبعد من التلحين لك ؟) ويضحك الحكيم وهو يقلب كفيه قائلا:

أصله حمار. مش فاهم. أم كلثوم مش عايزه ريحة أسمهان. ولا ريحة الريحة.

ولم يسلم الحكيم نفسه من السخرية التى يتناول بها بعض الشخصيات، فهو يحكى أن أسرته كانت تلح عليه في الزواج، وحينما كان (وكيل نيابة) في طنطا عرضوا عليه فتاة من أسرة معروفة وكانت ميزتها الكبرى عندهم أن لها في المجلس الحسبى مبلغا كبيراً وأنها ستبنى فيلا .. الخ

ووافق الحكيم من حيث المبدأ، ولكنه طلب أن يرى العروس، وطبيعي أن يجابه برفض الطلب فالتقاليد يجب أن تراعى، فلا يصح أن يراها إلا بعد (كتب الكتاب) فعرضوا عليه أن يرى صورة فوتوغرافية لها فرفض قائلا (لازم أتبادل معها الكلام لأتعرف على جانبها الإنساني) وهنا اقترحت والدته أن يرى العروس على أنها(مصادفة) على باب محل (هانو)، وفي الموعد المحدد ذهب الحكيم وعند اجتيازه باب هانو وجد مجموعة من النساء متحجبات باليشمك وكانت العروسه هي الوحيدة السافرة الوجه، وسمع صوت أمه ووصيفة العروس تهمسان عند ظهوره(العريس .. العريس)، وتطلع هو من (تحت لتحت) ولكنه لم يستطع أن يطيل النظر، فاستدار عائداً إلى قطار طنطا .. !

قالت الوصيفة (هوه إيه ده ؟ هو فاكر إن مفيش غيره ؟ إحنا سايبين دكتور قد الدنيا.)

وقد حدث في أواسط السبعينيات أن انتشر الفأر النرويجى في مصر فأثر في المحاصيل مما استدعى أن تجند له الدولة فرقا للمقاومة كلفتها أموالا ضخمة، وأمثال هذه المشروعات مثل مشروع مكافحة انتشار الفأر النرويجى ينفصل فيها (التخطيط العلمي) عن (التنفيذ الإداري) الذي يقفز للإشراف عليه جماعات المستفيدين وهم من المحا سيب عادة، و (المسنودين) الذين لا يحاسبهم أحد، وكان نجيب قد نشر قصة تناولت انتشار الفأر النرويجى، وكان نجيب جالسا يتلقى الإعجاب بالقصة في صمت وعينا الحكيم تلتمعان بأشعة تلتمع وتختفي كما تفعل في الليل أضواء السيارات على الطرق الصحراوية ..

ضرب الحكيم الأرض وجمع راحتيه فوق رأس عصاه .. قال وهو يوزع نظرته في كل اتجاهات المجلس:

تعرفوا أحسن طريقة نقضى بها على هذا الفأر النرويجي ده بالذات نقول إن أكل لحم الفأر النرويجي د بالذات يقوى القدرة الجنسية عند الرجال وإذا انتشرت الفكرة دى بكره حتلاقى البلد كلها بتجرى ورا الفيران .. وكده حنحقق هدفين .. نجاح مقاومة الفيران وهزيمة الجزارين الذين رفعوا سعر اللحوم رغم أنف

الحكومة .. بس عاوزين علماءنا يقولوا لنا إن أكل لحم الفيران لا يضر)، واندهش الحاضرون عدة ثوان، ثم انطلقت الضحكات لتخيل المشهد المتوقع وكان الوحيد الذى لم يضحك هو الحكيم نفسه.

ومعروف أن الحكيم قد اشتهر بالبخل وهو نفسه لا ينكر ذلك، وقد ذهب بعضهم إلى أنها (تقليعة) مثل شائعة (عدو المرأة) جلبا للشهرة خاصة وهو في ابتداءته، وكانت هناك نكتة مشهورة أطلقتها أم كلثوم حينما كانت تجمع تبرعات لجمعية خيرية في مرحلة مبكرة من حياتها الفنية .. كانت مدعوة إلى وليمة أفرادها من بكوات وباشوات ذلك الزمن، فجاد كل واحد منهم بمبلغ محدود ولكنه كان في ذلك الوقت معقولا، وحينما جاء الدور على الحكيم قال لها (ليس معى إلا ربع جنيه ويمكنك أن تفتشينى ..)، قال هذه الجملة ورفع يديه وقد فتح زر الجاكتة ليتيح لها أن تفتشه، ولكن لما لم تعثر (الست) على الربع جنيه صدقته وعند بلوغ الحكاية هذا الموقف قال الحكيم إنه كان يضع في حافظة جيبه لا أكثر من ورقة أو ورقتين من فئة عشرة قروش تضليلا للنشالين وكانت الورقة تكفى ثمناً لفنجان قهوة أو ركوب تاكسى بأسعار الوقت ولكنه على سبيل الاحتياط كان يحتفظ بورقة من فئة الخمسة جنيهات وربما العشرة يضعها في جراب نظارته الطبية مقدراً أن النشالين يعمد ون عادة إلى الجيب الذي يعرفون أن حافظة النقود بداخله فلا يهتمون بالجيب الخارجي حيث جراب النظارة الطبية، فهذه النظارة لا تصلح لغير صاحبها و(شنبرها) غالبا من النوع الرخيص، وبهذا التصرف (الخبير) بمسالك اللصوص وسيكولوجية شارطى الجيوب اطمأن الحكيم على ورقته الثمينة، وقبل أن تستسلم أم كلثوم إلى اليأس وهى تبحث عن حافظة نقود الحكيم أخبرها أحد الحاضرين بصوت خافت أنه يضع نقوده في جراب النظارة، فلما اكتشفت الحيلة قالت صائحة: (ده حاطط الفلوس في عينيه..)، من هنا كانت للحكيم شهرة مدوية بالبخل حتى ألف فيه كمال الملاح كتابا عنوانه (الحكيم بخيلا).

ومن هذه القصص التى تروى عنه قصة السيدة الشابة التى صحبت زوجها وأولادها وذهبت إلى ندوة الحكيم ونجيب محفوظ والتى حين أقبلت على المشاركين في الجلسة متحلقين حوله قالت إنها تصطاف في الإسكندرية، وحينما قرأت في

الجرائد أن الحكيم يعقد ندوة في مقهى (بترو) حضرت هي وأسرتها، وكان الحكيم يشكرها بكلمات متقطعة لا تبين وهو يضحك وسنته الذهبية تضئ في جوانب فمه وزوج السيدة المعجبة واقف يلف الصمت ولا شك أنه كان يعجب من امرأته لاهتمامها بهذا الشيخ (الكر كوب) المحطم الذي يبهر زوجته إلى هذه الدرجة حتى قادته مع ولديها الطفلين إلى حيث لا يفهمون. وقد طلب منها مدير (الشانزليزيه) الذي يجلسون فيه أن تترك الكاميرا هدية للحكيم فتركتها على المائدة قبل انصرافها ولم يعترض توفيق الحكيم على الإهداء.

وفي أواخر حياته كان أهم ما يشغل باله مسألة الضرائب فحين سأله صلاح منتصر ما الذي يشغل بالك الآن ؟ أجاب: (الضرائب لآن آخر يوم خرجت فيه من البيت إلى المستشفى وكنت في حالة غيبوبة تلقيت خطابا من الضرائب يطالبونني بسداد ضريبة الإيرادات المستحقة على من سنة ١٩٦٢ وبعد أن عدت إلى وعى من الغيبوبة التي أصابتني أخذت أفكر في الذي سوف أفعله بالنسبة للمطلوب منى رغم أنني والله العظيم سددت ضرائبي ولكن على أن أثبت ذلك .. آخر ما فكرت فيه أن يتركوا لي (المرتبة) ويأخذوا العفش الموجود في البيت إذا كان يستحق.

وما هى الثروة التي ستتركها لمن بعدك ؟

شوية الكتب اللي أنت شايفها

ما هو دخلك الآن ؟

مش كثير ومش قليل

يعنى كآم ؟

كله لا يزيد عن ٣٠٠ جنيه

وهل هذا الدخل يكفيك ؟

عادتي طول عمري ألا أعيش خارج حدود دخلي.

وقد تعرض الحكيم لحملات من النقد كان منها دعوته إلى عودة حزب

الوفد، ولكن موسى صبرى رد عليه دون أن يذكر اسمه، وكان مما قاله تحت عنوان (عجائز الفرح):

(مع ارتفاع حرارة الجو .. ارتفعت حرارة دعاة التسييس .. هؤلاء الدعاة لا يكلون ولا يملون منذ سنوات طويلة وهم لا يرون إلا الظلام، ولا يسعدون إلا بوقوع الكوارث، وإلى جانب اليأس لا يملون من تكرار الإشارة إلى أمل واحد، وهذا الأمل هو العودة إلى ما كانت عليه مصر قبل ثورة ٢٣ يوليو وكأننا كنا نعيش الجنة في تلك الحقبة المفجعة إنهم ينسون حكم السفارة البريطانية مؤتلفة أو مختلفة مع القصر ومع الأحزاب .. أنهم ينسون أن حزب الأغلبية (الوفد وقتئذ) الذي قامت شعبيته على تحدى الاستعمار والعرش اضطر في سنواته الأخيرة إن يهادن الإنجليز وأن يتعاون مع القصر .. ولما عم الفساد، وتهاوت شعبية الوفد اضطر إلى أن يعلن إلغاء المعاهدة مع بريطانيا واخذ الموقف المتطرف الذي يستعيد تأييد الجماهير.

إنهم ينسون أن الوزارات كانت تباع وتشترى، وأن المليونير أحمد عبود في ذلك الوقت عرض أن يدفع للملك وحاشيته مليونا من الجنيهات في اجتماع تم في جنيف في مقابل إقالة وزارة نجيب الهلالي وعودة وزارة الوفد إلى الحكم .. إنهم ينسون أن تمثيلية الديموقراطية انتهت بالبلاد إلى شعور كامل بالإحباط بعد أن عم فساد القصر والأحزاب وقد تصدر مقال موسى صبري الافتتاحي جريدة الأخبار يوم الخميس ١٤ يوليو ١٩٨٣، والمقال – كما سبقت الإشارة – لم يذكر اسم الحكيم، وفي اليوم التالي لنشر مقال موسى صبري نبه بعض المشاركين في الندوة توفيق الحكيم إلى أن هذا المقال رد على دعوته لإعادة حزب الوفد، فشرح الحكيم للجالسين في الندوة أنه أراد أن يختبر صدق دعوى الديمقراطية وحكاية الرأي والرأي الآخر التي تشيد بها صحف الحكومة، فأرسل مقالة إلى الأهرام، ولكنه لم ينشر وكان يعمل به في هذه الأيام، فأرسل المقال إلى موسى صبري وداعبه قبل أن يدخل في السياسة، فذكره بأنه كانت له مقابلة قديمة نشرت في (الجيل) وأنه ذكر فيها أنه على الرغم من جلوسه معه ساعة كاملة لم يطلب له فنجان قهوة، ومع هذا رأى أن يقول كلمة إنصاف، وأنه يرى أنه لا معنى لرفض قيام حزب

الوفد من جديد في هذه الأيام مادمنا نسمح لأي شخص بتأليف حزب، وذكر الحكيم في هذه الجلسة أن النحاس كانت فيه فضائل، وفي مقدمتها فضيلة الحرص على الدستور والوحدة الوطنية.

ويقول الدكتور محمد حسن عبد الله مؤلف هذا الكتاب إن الحكيم كان يتميز (بالوعي بالتاريخ وهو السمة المميزة أو الخلاصة الجديرة بأن تطلق على حياة الحكيم وفنه، ولا نعنى بها أنه درس التاريخ أو استخلص منه معنى أو قانونا فذا يوجد عند الحكيم كما يوجد عند من هم أقل منه أهمية في تاريخ آداب أمهم، وعى الحكيم بالتاريخ نعنى به نفاذ رؤيته في طبيعة المرحلة التى عاشها، وإدراكه الصحيح لمكامن القوة فيها، ونواقصها، وتحديد دوره، والنهوض به، بكثير من الصرامة والالتزام، وفي حدود الوعي بالتاريخ ومن ثم تحيد الدور الخاص والقيام به ليس فما يتيسر لكل مفكر أو أديب .. إنه خاص بالشخصيات الشاملة المتأهبة للقيام بالأدوار الانتقالية الصعبة على أبواب النهضات الكبرى، وهذا التصور ليس بعيداً أو مستجداً – فيما نرى – بالنسبة للحكيم، وأغلب الظن أنه كان يدرك نتائجه السلبية واتضح هذا القول بتعليق له سمعته منه وأنقله بألفاظه تقريبا .. قال: إن جيلنا مهمته التنوير .. دوره الحقيقي فتح الطريق والإرشاد إليه، أنا كتبت رواياتي لأن هذا الفن كان تائه المعالم فلما ظهر نجيب محفوظ وبلغ من الاقتدار ما نعرف، اعتبرت دوري قد أنتهي، وتوقفت عن كتابة الروايات).

إن الحكيم من أشد أدبائنا إسرافاً في الحديث عن مراحل حياته وأسس تصوره، ومصادر فنه، وأسرار صناعته الإبداعية، ولكنه صنع مشكلة لا نشك في وجودها بإسرافه في الحديث إسرافاً أدى إلى شيئ من الاضطراب أو التناقض قد يكون مصدره النسيان، كما قد يكون دافعه تحسين الصورة، أو أن يجارى ظرفا طارئا، أو تناسب جديداً يبدو أكثر بريقا أو أطيب وقعا، ولكن النتيجة ستكون في كل الأحوال عدم التسليم، ولا أقول عدم الاطمئنان إلى كل ما يدلى به فيما يتعلق بفنه بصفة خاصة، وهو يقدم دائما إجابة محتملة لسؤال يوجه إليه، وإجابة السؤال قد تحمل اضطراب التفسير أو تداخله أو تناقضه، ومثلا للتحوير في الاستنتاج جوابه عن سؤال من أي عمل من أعماله الفنية يحمل أثر احتكاكه الأول بأوروبا ؟

قال الحكيم على الفور: شهر زاد .. في مسرحية شهر زاد كانت الفلسفة

الأوروبية في ذلك الوقت تقوم على أن الإنسان هو رب الكون، وأن الله قد مات كما قال نيتشه ولذلك كانت موجة الإلحاد وأفكار الدين تغمر المحيط الثقافي الأوروبي، عندما ذهبت إلى باريس في أعقاب الحرب العالمية الأول وقد صدم هذه العقلية المتدينة التي أحملها، فوجدت هذه الأفكار المتضادة متنفساً لها في كتابة مسرحية (شهر زاد) شهريار فيها يمثل النموذج الذي أرادته الفلسفة الأوروبية، نموذج شخص تحرر من كل النزعات الإنسانية أو أراد أن يتحرر منها، فهو يبحث عن المعرفة من أي طريق، وينكر العاطفة إنكاراً تاماً، وهو يهرب بالذهاب إلى حانات الأفيون، كان يريد أن يترك الأرض بكل ضعفها البشرى ويحلق في السماء، أي فيما هو أكثر من الإنسان فكانت النتيجة أن ترك الأرض ولم يبلغ السماء، وصار معلقاً كما قالت له شهر زاد بين الأرض والسماء ينخر فيه القلق، وهنا توضع إضاءاتان هما بمثابة نخفظين من لسان الحكيم نفسه على تفسيره السابق وكشفه بواعث (شهر زاد) وظروف كتابتها، وقد فسرت عند بعض النقاد – وهناك موافقة عامة على تقبل التفسير – أنها رمز وعلاقة تصارع القوى داخل الإنسان: العقل والعاطفة والشهوة أو (شهريار) والوزير قمر والعبد ولكن الحكيم يقول في كتابه (سلطان الزمان):

عجبا أترى الإنسانية لا تتقدم في حقيقة الأمر ولا تتأخر ؟ أتراها حقا تدور في تلك الحلقة المفرغة .. غريزة وقلب وعقل .. وهكذا في حركة دائمة كحركة الكواكب في المجموعات الشمسية ؟ .في ذلك الوقت تيقظت في نفسي فكرة قصتي (شهر زاد) هى مأساة الشك في اطراد التقدم الإنساني في خط مستقيم ومن الواضح أن هناك فرقا – ربما كان كبيراً – بين تجسيد نموذج أرادته الفلسفة الأوروبية وبين هذه (القراءة = الخاصة) لحركة الحضارة على امتداد التاريخ، أما الإضاءة الأخرى فقد سئل الحكيم عن الملابسات التي كتب فيها (شهر زاد) فقال (كنت في باريس، وكنت أسكن في بيت في حى مونمارتر في شقة صغيرة، أما سائر البيت فكان يؤجر كغرف مفردة للعشاق وأشباههم من طلاب العزلة ولهذا كان البيت ساكناً طوال الأسبوع، فإذا كانت العطلة ا لأسبوعية (ليلة الأحد) ضج المبنى كله بالموسيقى والرقص والغناء والسكر، وكنت أنا الفتى الشرقي المتفرد

بالعزبة والوحدة أراقب هذا كله، وأتعامل معه، أي صراع العقل والجسد والعاطفة، وأري الشهوات تكتسح كل شيء في الليل .. ولكن بقى لي عقلي وعواطفي أيضا)، ويقول مؤلف الكتاب (لا يرغب الناقد في أن يتخذ موقع (محقق الشرطة)، ولا يحق له أن يتطلع لهذا الدور، فليست وظيفته أن يقابل بين هذه الأحوال ليرى أنها أكثر صدقا، فهي على ما بينها من اختلاف كلا صادقة، ولكنه صدق نسبي يتكشف للأديب المبدع حينا بعد حين، وليس بمستبعد أن يكون بعض هذه الآراء من إيحاء بعض النقاد وليس العكس، ومهما كانت درجة الدقة – ولا أقول الصدق – فيما ينشره الحكيم حول أدبه فإن الناقد حر تماما في الأخذ بها أو تركها، فالأعمال بالنيات، أما في الدراسة الأدبية أو الفنية فإن الأعمال بما نصت عليه، إذ هي أولا وأخيراً تكوين لغوى يحمل دلالة أو دلالات، ويوصل المعنى، ويوحى من داخله بأشياء، ويدل بتركيبه على أسرار).

كتب الحكيم في كل الاتجاهات، فهو قد كتب (عودة الروح) بمعنى رومانسي في أزياء واقعية، وكتب (أهل الكهف) المغرقة في التأمل والتجريد، وكتب (محمد) فصدم الشكل واضطرب المعنى، وواضح أن المذاهب الأدبية قد تصارعت أمامه، فهو في (عصفور من الشرق) قد عانى وحدة تجربيه المميزة .. كان قلبه مع الجديد، ولكن عقله لا يستطيع أن يرفض القديم رفض الأدباء الفرنسيين له، لأن هذا القديم جديد بالنسبة إليه أيضا، والحل الذي انتهى إليه هو أن يجرب كل المذاهب والاتجاهات حتى يقع على أسلوبه الخاص، وهو قد حقق الشطر الأول من دعوته، ولكن هل انتهى إلى الشطر الثاني، تلك على أية حال قضية أخرى ولكنها تفسر جانبا من الازدواجية التى شهدتها بدايته، واستمرت معه إلى مدى، ولكن الجدير بالتأمل حقاً إن تطلق علي مسرحياته الفكرية المذهبية لقب (أديب البرج العالى)، ولا تطلق عليه رواياته النقدية الشعبية مثل (عودة الروح) و(يوميات نائب في الأرياف) لقب (الأديب الاجتماعي) أو (الواقعي) مثلا. ..

إليه (٦):

تداخل نصى مع مؤامرة على حرف الراء
فى
الحامى والحرامى (١)

د. عبد المنعم أبوزيد

أول ما يفجؤنا عن قراءة هذه المسرحية، واستكناه لب الصراع فيها العنوان، وتاريختيها المزعومة، واللغة الجيدة التي اتماز بها الحوار، فصنعت منه حواراً أدبيًا راقيًا، يرتفع بالمستوى اللغوي إلي مصاف الشعرية الرقيقة التي تخلق عالماً إنسانياً ودرامياً خاص جداً. هذه الأسس هي تقريبًا التي دفعت الدكتور "محمد حسن عبد الله" إلي تقديم رؤية فنية / نقدية لهذه المسرحية، وقد أجملها في ثلاثة أسس هي: "توافر تقنيات العرض بمرعاه أصول الحركة ومشوقات الطلب، وذوق الاجتماع، الأساس الثاني: تحقيق الوسط "اللغوي" الذهني في صياغة الحوار، الذي يرتفع إلي الأدبية الجمالية دون أن يفقد مشروعية صدوره عن مستويات شتي من البشر لهم – بالانتساب الطبقي أو المهني أو المعجمي – مستويات متباعدة في مرجعيتها الأدبية الجمالية ثم – أخيراً– صدور القضية في المسرحية عن قلق الضمير العام الذي يحسن التسمع علي نبض المرحلة، ويتفتح عبر التقنيات المستخدمة علي المعاناة الإنسانية (التاريخية والمستقبلية) بما يكسب هذه المسرحية: حضوراً مستمراً.(٣)

---

(١)(٢) محفوظ عبد الرحمن: الحامي والحرامي، والهيئة العامة لقصور الثقافة، نصوص مسرحية ط١، مايو ٢٠٠٠، والكاتب واحد من كتاب الدراما المعدودين في مصر، وسيكون من بين أسماء قليلة جداً تحتفظ بها ذاكرة الابداع الدرامي في مصر، والوطن العربي، تملأ مساحة النصف الثاني من القرن العشرين، لقد فجرت حلقات "أم كلثوم" التلفزيونية بحيرات العمق الجوفي تحت طبقات الضمير العربي المرهف بالمعاناة والتزييف من قبلها كان "ناصر٥٦" وبوابة الحلوني" و"الكتابة علي لحم يحترق" وفي مجال المسرح كانت "حفلة علي الخازوق" و"عريس لنبت السلطان" وغيرها ثم هذه المسرحية "الحامي والحرامي". محمد حسن عبد الله: مقدمة المسرحية، ص٧.

(٣) محمد حسن عبد الله: مقدمة المسرحية، مؤامرة علي حرف الراء في الحامي والحرامي، ص٨.

ويمثل العنوان في هذه المسرحية المدخل الطبيعي لقراءتها ؛ إذ يحتوى علي شقين متضادين أو متوافقين، تكشف عن طبيعة العلاقة بينهما أحداث النص، فقد يكون الحامي هو الحرامى بحذف الراء من الأخيرة أو الحرامى هو الحامي الذي يصل بالمتلقي إلي لحظة التنوير في المسرحية أى إن وجود أحدهما يتوقف عليه وجود الآخر. فالمصلحة الشخصية بل العامة تتطلبهما معاً، وهذا ما يتضمنه نص المسرحية، ولذا فالعنوان يصنع نصاً موازيا للنص المسرحي، يكشف عن هذه العلاقة الدكتور "محمد حسن عبد الله" في قوله: "لنتأمل عنوان المسرحية – أو عتبتها الأولي علي رأى جيرار جنيت" – "الحامي والحرامى، هذه الواو العاطفة بين الكلمتين ذات دلالة أو وظيفة معاكسة لما ينطوي علية التركيب من إيحاء صوتي. الخبرة اللغوية العامة تلاحظ للوهلة الأولي – التضاد بين الحامي والحرامي" وهذا ما تؤكده الواو العاطفة، فقد قرر النحويون مبدأ أن العطف يقتضي المغايرة (فيكون الحامي مختلفاً عن الحرامي كحد أدني) وهذا التضاد الملحوظ هو الذي يصنع الدراما من حيث هي تجسيد لصراع بين إرادات متعاكسة، تحاول كل منها أن تقضي علي الأخرى أو تخضعها. وإذا فإننا أمام صياغة أخري للتعبير المألوف الأكثر شيوعاً بين الجمهور المصري بصفة خاصة "وهو عسكر وحرامية" وهو تركيب درامي يجمع بين النقيضين كذلك، علي أنه أكثر اتصالاً بالمأثور الشعبي. فما الأفضلية أو عكسها الذي تعطيه الحامي والحرامي.

فوق – أودون " الكليشيه " الشعبي المأثور ؟!

أولاً – "الحامي" حرر المدلول من الانحصار في "اليونيفورم" الأصفر ذي النجوم أو النسور النحاسية، والأشرطة الحمراء، إن "الحامي" يتوسع ليدخل فيه أهل السلطة، من قصر الوالي إلي خزانة بيت المال، وما بينهما من وسائط وما يدور في فلكهما من أعوان وأدوات أن هذا التوسع الدلالي لا يقف عن حدود الاستيعاب الكمي أو النوعي وحسب، إنه يتجاوز أو يتعمق ليكشف عن سويداء قلب الموظف "الرسمي" وعقيدته المتوارثة منذ حكم الفراعنة حتى إن كان لا يزيد عن كاتب (درجة تاسعة) مطحون أو حارس ذليل أو ساعٍ مسخر لخدمة الكبراء وإنه – في يقينه – أحد الحماة لهيكل النظام – السلطة – الدولة، في مواجهة الآخرين .. الذين يدخل في زمرتهم أنا وأنت ... والحرامية بالطبع !!

ثم استعين بالمعجم في أمرين يخصان "المعطوف" وهو الحرامي، في مادة "حرم" ستجد غليه لمعني المقدس بالإيجاب أي ضرورة الفعل، وبالسلب أي التحريم أو النهي عن الفعل، فإذا فعل المنهي عنه فهو "حرامي" أى فاعل الحرام، هذا ما ينتهي إليه المعني في "المعجم الوسيط" وفي "لسان العرب" لابن منظور المصري دلالات إضافية تغني المعني تيداعيات بعيدة المدى، يمكن أن تجد لها أصداء بديعة وعميقة في تشريح البنية المسرحية ذاتها من ذلك "حرم الرجل بح ومحك، وحرمت الداية: طلبت الفحل وجمعها حرام وحرامي فالحرامة الغلمة وشهوة البضاع ... إلخ، وخلاصة القول إنه "الحرامي يجتمع المقدس والمدنس في صيغة تداخل وإيهام وهذا الوجه الإيهامي أحد الخطوط أو المحاور المؤثرة في توجيه المعني في المسرحية.

الأمر الآخر استمده من الجاحظ في "البيان والتبين" في سياق عرضه للحروف التي تدخلها "اللثغة" وهي أربعة وتتصدرها "الراء" من حيث كثرة انحرافها إلي أصوات أخري، إذ تعرض للراء أربعة أحرف، فمنهم من أراد أن يقول "عمرو" قال "عمي" فيجعل الراء ياء ومنهم من يقول: "عَمْغ " فيجعل الراء غيناً، ومنهم من يقول عَمْذ" فيجعل الراء ذالاً ومنهم من يقول "عمظ" فيجعل الراء ظاء "وهناك احتمالات نطقية أخرى عجز رسم الحرف العربي عن تحديدها، اكتفي الجاحظ في التعريف بها بالإحالة إلي المشاهد – نطقاً في زمانه – فقال: "وأما اللثغة الخامسة التي كانت تعرض لواصل بن عطاء ولسليمان بن يزيد العدوي الشاعر، فليس إلي تصويرها سبيل" بالطبع لم أقصد بإضافة المعجم وما نبه إليه الجاحظ من تحريفات النطق أن أداعب القارئ أو إلا عبه لعباً علمياً فنياً، فلعلي أري أن الكتابة عن مسرحية – وإن تكن نقدية – ينبغي ألا تنفك فيها الوسيلة عن الغاية بمعني أن تكون هذه الكتابة ذات نزوع مسرحي كذلك، المهم أننا اقتربنا بطريقة علمية من إدراك سر التكوين الجمالي / الفلسفي الذي تفوقت به عبارة " الحامي والحرامي " علي المألوف الشعبي" العسكر والحرامية " فمع اتساع المدلول في" الحامي " يأتي الجناس، التماثل الصوتي بين الكلمتين الحامي / الحرامى. والتحريف المحتمل في نطق " الراء" في الكلمة " الثانية. هذا التحريف الذي يمكن أن يؤدي إلي "خطف" هذه " الراء " أو

حذفها تماماً، من ثم يتحول " الحرامي " إلي " الحامي" ويصبحان" شخصاً واحداً أو علي الأقل يضيع الحدود الفارقة بينهما وهذا- بالضبط ما تقوله هذه المسرحية التي تعود بنا إلي تعبير شعبي آخر أعمق وألصق هو حاميها .. حراميها!! ويقول الدكتور " محمد حسن عبد الله " إن العنوان وحده - وهو النص الموازي بالمعني الذي أراده جيرار جنيت - يستطيع أن يفضي بالكثير من أسرار العلاقة بين الحامي والحرامي، وهي في صميمها علاقة وجود ومصير، وليست - في غير الظاهر - علاقة عداء " الحامي " نفسه يفهم هذا جيداً، فوجود " الحرامى" " الصريح" هو المبرر المعلن لوجود الحامي المعلن أيضاً ولو انعدم الحرامي لفقد الحامي أسباب خصوصية ما يستحوز عليه من سطوة وثروة وجاهه وفي المسرحية يبدوا هذا واضحاً وموضع تفاهم وتسليم صامت من الطرفين، وتقدير "محترم" لضرورة وجود الآخر، وضرورة إتاحة الفرصة له أن يؤدي واجبه في الحدود التي لا تهدد وجود الآخر فلا "الحامي" يعمل علي القضاء علي "الحرامي"، حتي لا يفقد مبرر هيمنته الشاملة ولا "الحرامي" يفكر في تصعيد مهمته؛ بحيث يبطل دور الحامي أو يسقط أقنعته بإظهار عجزه، فكأن المسألة في جوهرها أدوار، واقتسام وسائل لاستدامة أو ضاع ....(١)

البداية:

البداية في هذه المسرحية تقدم إطاراً عاماً لها، فتعبر عن بعض دلالاتها، والعلاقات النصية التي تصنعها عناصر البنية فيها، التي ما تلبث أن تتحقق فيما بعد عن طريق التداخل الحادث بين عناصر النص؛ ولذا فهي مثير فعال للمتلقي تحفزه للدخول إلي عالم النص المسرحي بإيجابية ... تقول البداية: "(ديوان بيت المال: والموقف غاية في التوتر فالخازندار يقطان -حسب اسمه الكامل - أبو حفص يقظان الحمزي قد اختفي منذ يومين ولا أحد يعرف أين هو، ويبدأ قلق الحراس والرجال يزداد حتى يدخل صالح حارسه يائساً وبعده يأتي لؤي الخازن)

لؤي: ألم تجده بعد ؟

---

(١) نفسه، من ص٨ - ص١٢

صالح: أجده ويكون هذا حالي .؟

لؤي: أين اختفي .

صالح: لا أدري.

لؤي: كارثة! أنت حارس الخازندار ولا تدري أين اختفي فمن يدري إذن ؟!

صالح: (غاضباً) أنا لم أهمل في واجبي لقد عملت في حراسة سيدي يقظان وحراسة الديوان ثلاثة أعوام كاملة كنت فيها مثال الحارس الأمين .

لؤي: (مقاطعاً) هون عليك

صالح: (مستمراً) لكنه طلي مني أن أتركه .ماذا أفعل ؟ أحرسه بالقوة؟(١)

يطرح هذا النص المقتطف من البداية، طبيعة المكان، وهو يشبه المكان التاريخي "ديوان بيت المال" بالرغم من أن أحداث المسرحية ليست تاريخية حقيقة، وإنما تنتمي إلي التاريخ الوهمي / الرمزي/ الشعبي / المفتوح. والزمن الماضي المستمر الذي تنصب دلالاته علي اللحظة الآنية / لحظة الحاضر. والموقف المتأزم بسبب اختفاء يقظان / الخازندار أو خازن بيت المال منذ يومين، دون أن يعلم أحد عن اختفائه شيئًا أو سبب ذلك ولهذا دلالاته السلبية علي نظام الحكم، وعلي سلوكيات القائمين عليه، وحتى علي المواطن العادي الذي يخلق لديه انهزامية وسلبية واستهتار بالنظام السلطوي.

ولا شك أن توتر الموقف وتأزمه، يدل علي أن المشكلة قد حدثت بالفعل وأن أحداث النص نتيجة مباشرة وطبيعيه لها؛ ولذا كانت البداية الحقيقية للمسرحية قبل المشهد الأول؛ يستقرئ الدكتور / محمد حسن عبد الله عناصر هذه البداية فيقول: "الجملة الإرشادية الأولي في تقديم أول مشاهد المسرحية تقرر أنه يجري في ديوان بيت المال وأن الموقف غاية في التوتر هذا يعني أن المشكلة حدثت بالفعل قبل زمن المسرحية وأن المسرحية ترصد الصدى وتتوقع النتائج، ومعناه أن

---

(١) المسرحية، ص٣٣

الفعل المسرحي يبدأ مع الجملة الحوارية الأولي بل قبلها وفي هذا التوتر الذي بلغ الغاية، ثم تكشف في الدقيقة الأولي (دون زيادة) عن سببه [1]

محاور الصراع في المسرحية:

تتكون هذه المسرحية من فصلين، الأول يحتوى علي ثلاثة مشاهد، والثاني يحتوي علي ستة مشاهد، وتقدم رؤية إنسانية رمزية للعلاقة بين الحاكم والمحكوم والحاكم / الحرامي، والحامي / المتسول. يغلفها مشاعر وأفكار وانفعالات تتوجه كلها لصياغة موضوع واحد، قادر علي التأثير في نفوس المتلقين سلباً وإيجاباً وخلق التعجب والدهشة من فاعلية الأحداث في تناصها وتداخلها مع الرؤي والدلالات والعناصر الأخرى داخل النص. والقارئ لنص المسرحية، يلحظ أنه يعالج موضوعاً تاريخياً من حيث المكان والأسماء، والألقاب، غير أنه بعد قراءة النص قراءة متأنية تلمس تاريخاً وهمياً لا صلة له بالحقائق التاريخية أو حتى بالخرافات والأساطير التاريخية. فالحامي والحرامي ... " ليست تاريخية بأي معني يمكن إطلاق هذا التصنيف استناداً إليه فموضوعها ليس من التاريخ المسجل ولم يسنده الكاتب – ادعاء – إلي زمن سابق وكذلك أمر الشخصيات جميعاً، غاية ما يمكن أن نزعمه أنها مسرحية نسجت من خيوط استجلبت من التاريخ الاجتماعي الشعبي، وهو بهذا المعني تاريخ مفتوح، ممتد، يفضى بعضه إلي بعض في غير تكليف أو تحديد فالحكام يجيئون ويذهبون وتنقضي دولة فتقيل أخري وأعوانها، .. أما المجتمع فانه يغير ثيابه وهو في السوق، لا يتوقف له بيع أو شراء، ولا تكف له حركة، يحدث التبديل دون أن تفطن له عين، كما تبدل الحية جلدها لتنتزع مفتاح الخلود (أو نبته الخلود) من جلجا مش المتربص بها أو المتربصة به ... يبقي جانب من تساؤل يبحث عن جواب: إذا لم تكن هذه المسرحية تاريخية فلما ذا إذا هذا المظهر التاريخي؟ وأقول إن الكاتب – أي كاتب – يذهب إلي التاريخ أو يهرب إلي التاريخ، الذهاب بقصد التجميد، وبقصد التنوير والفهم ويهرب بقصد تجنب المباشرة التي تؤدي إلي المواجهة والصدام وهذه وذاك ليسا من مسوغات هذه التوجيه (المتكرر) في مسرحيات "محفوظ عبد الرحمن" وأرجح أن هذا يحدث

---

(١) نفسه: ص١٨

لداوع فنية في الأساس في مقدمتها تحرير القضية المطروحة من علاقة الارتباط بالزمن فهذا التاريخ الشعبي المفتوح يعطي شعوراً باستمرار الوضع ...."[1]

تبدأ أحداث المسرحية من لحظة اختفاء الخازندار يقظان أو أبو حفص يقظان الحمزي المسئول عن بيت المال في الولاية؛ تلك اللحظة التي شغلت بال المحيطين به؛ فحاولوا البحث عنه، ومعرفة السبب الحقيقي وراء اختفائه ؛يقول نص المسرحية: -

صالح: ومن الذي اختطف الخازندار يقظان ؟

ميمون: هذا ما علينا أن نفكر فيه ؟

لؤي: أنا لا أصدق الفكرة، فلماذا يختطف أي شخص مولانا الخازندار ؟

ميمون: هذا هو السؤال ربما كان يريد فدية

لؤي: ومن يكون هذا الشخص ؟

ميمون: وكيف اعرف ؟

صالح: أنت لا تعرف شيئا لكنك تريدنا أن نقع في الحيرة وفي نهاية الحوار يدخل " يقظان " في ثياب ممزقة متسخة:

لؤي: (صارخا) لقد أصبح بيت المال سوقاً كلما مر صعلوك دخل إليه .

ميمون: كيف دخلت إلي هنا

ميمون: صالح ! خذ هذين الصعلوكين فألق بهما إلي الطريق

يقظان: يلقي بمن يا ميمون ؟ (ينتبهون إلي الصوت) ...

صباح: هذا هو مولانا الخازندار يا أغبياء (يتدافعون إليه حيث تتمازج كلماتهم دون ترتيب[2]) وبحضور الوالي إلي ديوان بيت المال يبلغ التوتر الصاعد

---

(١) نفسه: ص ١٣ /١٤

(٢) نفسه: ص ٤٥/٤٦

أعلي مدي؛ حين يضطر الوالي أن يفصح عن سر قلقه الزائد بسبب اختفاء الخازندار الذي أودعه الجوهرة اليتيمة التي تحقق له الملك والجاه والسلطان، ولا شك أن هذا لا يدل إلا علي مدي الزيف الكامن في نفس الوالي الذي يريد الدرة في مفرقه تزيناً بها وحتى يظن الناس أن البلاد غنية وقوية في الوقت نفسه وهذا يمثل خداعاً وتمويها وبعداً عن الحقيقة التي تتواري دائماً أمام هذه الغرائز اللا إنسانية مما يعطي فرصاً كثيرة للحرامي وغيره من الخارجين علي النظام لأن يفصحوا عن أنفسهم بشكل تيضاد مع الأعراف والقيم التي تجمع أبناء المجتمع في بوتقة واحدة؛ يقول "محمد حسن عبد الله" موضحاً الدلالات التي تكمن وراء اختفاء الخازندار: "في الدقيقة التالية سنعرف أن هذا الاختفاء الغامض مر عليه يومان ولأنه الخازندار فإن غيابه يفجر عدة سلبيات تتجاوز شخصه فهذا الحادث في دلالته المتوسعة ينال من هيبة الدولة سواء كان الاختفاء ... بإرادته أو بإرادة غيرة. كما أن العجز عن اكتشاف ما جري له دلاله أمنية وينذر باحتمال التكرار مع شخصيات أخري فضلاً عن أن غياب الخازندار يثير المخاوف حول أموال الخزانة العامة التي تصب في جيوب هؤلاء الموظفين أنفسهم!... يتصاعد التوتر في خطوة تالية بقدوم الوالي إلي ديوان بيت المال وتوجيه السؤال: أين يقظان (الخازندار !؟) وهنا يلعب الكاتب لعبته الذكية فلا يمضي خط الفعل الدرامي

في اتجاه رسم خطة البحث، وإنما في تبادل عبارات تؤدي إلي تشظى كتلة السلطة ومن ثم تتاح الفرصة لكشف معايبها ونقاط ضعفها وانتهازيتها وكيف يأكل بعضها لحم بعض فلا تجتمع مخالبها إلا علي نهش جسد الأمة، ويبلغ هذا التوتر الصاعد أعلي مدة حين يضطر الوالي أن يغشي سر قلقة الزائد، وانه لسبب يمسه هو وليس يمس أموال الدولة أو شخص الخازندار .. يقول الوالي: لا علاقة للثقة بما جئت من أجله فالأمر يختص بجوهرة أودعتهاإياها[1]

ونلمح من وراء غياب الخازندار ولغة الوالي الرمزية هدفاً وغاية لا يفهمهما إلا من استقرأ أبعاد النص ولغته المغيبه، وسراً مغيباً عن المتلقي الداخلي/

(١) نفسه: ص ٣٦

الشخصيات والأخر الخارجي الذي يتناص بفكره ورؤيته – مهما كانت – مع نص المسرحية وهذا ما تؤكده إحدى شخصيات النص – في نبرة ساخرة مما يحدث من مناقشات حول ضياع الخازندار – أن المغزى الحقيقي وراء الأحداث – دائماً – لا يكون معروفاً للعامة وللخاصة أحياناً .. وفي حديثها هذا دلالة علي أنها تعلم سراً ما وتخبئه لقابل الأيام وهذا ما ستلعن عنه أحداث النص، تقول رضوى:–

هذا أمر مؤسف حقاً .. والمدهش أنني توقعته ومع ذلك أحس بالصدمة لعله يكون خيراً بل أكيد خير فنحن لا نعرف المغزى مما يحدث دائماً لقد جئت لأراه ولا أرى أية قوة دفعتني وما دمت لم أجده فهذا تدبير فوق فهمي ؛ لذلك أبلغوه تحياتي عندما يعود. وقولوا له إن رضوى ترسل لك تحياتها .

(تخرج وهم واقفون يتأملون كالمسحورين[١])

وتأتي لحظة التنوير للموقف المتأزم بدخول الخازندار في ثياب ممزقة متسخة، ويلتف الحاضرون في بيت المال حوله ليسألونه ماذا حدث ؟ وأين كان ؟

يقول النص:

لؤي: ماذا حدث

صباح: ماذا بك

سلامة: شغلتنا عليك

ميمون: أين كنت يا سيدي ؟

صالح: أصابني قلق كاد يقتلني

صباح: ماذا فعل بك هكذا ؟

يقظان: بالهدوء لا أستطيع أن أرد عليكم جميعاً في وقت واحد.[٢] ويقوم الخازندار بمحاولة تفسير ما حدث له، بعد إلحاح الجمع عليه بمعرفة السبب الرئيس

---

(١) نفسه: ص٤٤/٤٥

(٢) نفسه: ص٤٦

وراء اختفائه، ولكن لا يصدقه الحاضرون، فيتحولون بخيالهم إلي الشك في المرآة التي تسمي "رضوى " فربما تكون السبب وراء عملية اختفائه. يقول النص:

ميمون: المشكلة كلها في غيابك لقد عشنا قلقاً بشعاً.

يقظان: هذا ما خطر علي بالي. فليس من عادتي أن أتأخر كل هذا الوقت، لكن الجو جميلاً نعم يا ميمون كان الجو جميلاً فقلت لنفسي لن يحدث شئ إذا أصابهم القلق وتأخرت قليلاً ...

صالح: لقد تأخرت يومين كاملين .

يقظان: كأنهما برهة!

صباح: وماذا فعل بك هكذا ؟

يقظان: سقطت من علي جوادي. كانت سقطة سيئه ويستمر هكذا الحوار إلي قوله

ميمون: شئ ما يريبني

لؤي: أنا لا أصدق أنه سقط من علي جواده

صالح: وأنا أيضا لا أصدق

ميمون: لابد إنها المرأة التي كانت هنا

صباح: رضوي ؟ ! وما دخلها بهذا؟ (١)

ويفصح " الخازندار "بعد ذلك عن سبب اختفائه لصاحب الشرطة / شاهين أبو شداد بن عساكر لأنه المسئول الأول عن كل فرد في الولاية، وإن يعلم السبب الحقيقي وراء الأشياء فسيؤلف لغة سلبية تبرر موقفه أمام الحاكم وتهدد مواقف الآخرين وتزيد من إيجابية علاقته مع الوالي الذي أرسله خصيصاً ليخبر الخازندار بأنه يريد استرجاع الدرة اليتيمة – هذه العلاقة التنافرية بين رجال النظام التي

---

(١) نفسه: ص٤٨ /٤٩

تحمل في طياتها دلالات التربص والشك والاتهام هي محور النص المسرحي كله ؛يقول النص موضحا في لغته هذه الشحنه العدائية بين أصحاب النفوذ.

شاهين: لا تغير الموضوع وأجب علي سؤالي أين كنت في هذين اليومين؟

يقظان: ضقت بالمدينة يا شاهين.

شاهين: لك حق يا يقظان ...

يقظان: خرجت إلي الصحراء أفكر في بناء بيت هناك ما رأيك ؟

شاهين: خيمة أفضل .

يقظان: لك حق ! لماذا جئتنا ؟

شاهين: بخصوص الدرة اليتيمة ...[1]

ويحدث توتر في الموقف فيتأزم مرة ثانية بفعل ضياع الدرة اليتيمة من يقظان / الخازندار في الوقت الذي يطلبها منه الوالي بشدة حتى يتوج بها في العيد أمام الناس ويحفظ بذلك هيبة الدولة وقوتها. وتتراءى أمام عيني / يقظان حلول لأزمته تلك لكنها جميعاً سلبية لا تؤدي إلي تحقيق غرضه إلا في النهاية عندما تقابل مع صدقة المتسول ودله علي جماعة فضلون ... فيتذكر والده عندما قال له إذا ضاقت بك الحياة فعليك بالعلبة لكن لا فائدة ؛ إذ يكتشف سخرية القدر منه فيحاول قتل نفسه بالخنجر لكنه يصطدم بمعدن فينكسر، فتذهب محاولته صدى وعندئذ تنتهي وقائع المشهد الأول. يقول يقظان معلقا علي سخرية والده منه:

يقظان: يالك من رجل يا أبا يقظان سخرت منى حياً وميتاً ومع ذلك فسترى من فينا ينتصر في النهاية .

(يخرج خنجر ويطعن نفسه، ولكن الخنجر يصطدم بمعدن فينكسر في الوقت الذي يدخل فيه صالح)

صالح: كأني سمعت صرخة .

---

(١) نفسه: ص٥١

يقظان: ليس هنا سواي صالح من أين تشتري هذه الخناجر ؟

صالح: من رجل شهير بالسوق

يقظان: أمسك به وألق به في الحبس حتى أري رأيا فيه .

(يخرج صالح ويقظان يذهب ليعد حبلاً ليشنق نفسه به)

يقظان: ليس أسهل من الموت ولا أفضل منه لرجل أضاع الدرة اليتيمة (ويضع رأسه في الحبل فيسقط جالساً مغتاظاً ..."[1]

ويبدأ المشهد الثاني بمحاولة جديدة لتخلص الخازندار من نفسه ؛ إذ أراد أن يقفز في النهر لولا المتسول "صدقة " الذي حاول إنقاذه

ومناقشته بشكل منطقي وتقديم حلول لمشكلته. ومن خلال تفاعلات الحوار الذي دار بين الخازندار وصدقة المتسول، نلاحظ مدى ثقة الأخير بنفسه، وأن استنكاره لما يفعله الخازندار كان بدافع الحفاظ علي رزقه واستمرار حياته، ومن ثم فوجود أحدهما في الحياة مرتبط بوجود الآخر. وإذا كانت ثمة مشكلة فلابد أن يشترك الجمع في تقديم الحلول المرضية لها التي لا تؤثر بالسلب علي الآخرين ... يقول النص موضحاً هذه العلاقة ....

(ويكاد يقفز النهر لولا أن يمسك به صدقة)

صدقة: إلي أين ؟ أتظنها فوضى ؟ هل بلغ حالنا إلي هذا الحد ؟ يخرج الرجل من بيته فيلقى بنفسه في النهر بلا مبالاة وكأن أحداً لا يهتم .

يقظان: لا تقل لي انك تهتم يا هذا ؟

صدقة: بل أفعل يل سيدي. فأنت في كل ليلة تمر علي الجسر وتنفحني درهما، هذا الدرهم مصدر رزق لي، رتبت حياتي عليه لذلك فأنا لا أسمح لك بأن تقطعه ..

يقظان: إذا كان هذا ما يشغلك أعطيك ما يكفيك ودعني لحالي .

(١) نفسه: ص٥٣

صدقة: وكيف نحسبها يا سيدي ؟ أنا لا أدري كم تعيش ولا أدري أيضاً كم أعيش .

يقظان: أمنحك ما أجود به وكفي .

صدقة: هذا ظلم يا سيدي فالكثير اليوم قليل غداً ألا تلاحظ غلاء الأسعار.[1]

ويكشف الخازندار عن سر حزنه لهذا المتسول صدقة الذي يفاجأه بما ضاع منه وهذا ما جعل الخازندار يتعجب من قوة البديهة والملاحظة التي يتمتع بها هذا المتسول/ البسيط الذي قدم له الحل – أيضاً – فأشار عليه بالذهاب إلي " فضلون" رئيس جماعة الحنان الذي سيعيد له الدرة اليتيمة عن طريق سرقتها ممن سرقها منه ... يقول النص:

صدقة: أنا لا أحلم يا سيدي وأعرف أكثر مما تصدق أن متسول يعرف أنا أعرف مثلاً أنك سيدنا أبو حفص يقظان الحمزي الخازندار وأن ما ضاع منك قد يكون .. الدرة اليتيمة .

يقظان: (بلهفة) وكيف عرفت ؟

صدقة: هذا لأني رجل ذكي وأعرف الكثير .

يقظان: المعرفة هنا لا تكفي

صدقة: لا تكن متشائماً. أتدري أين علاجك ؟ عند فضلون ... ثم يوافق في النهاية علي فكرة صدقة " فيقول:

يقظان: إذن هيا بنا

صدقة: واحدة واحدة أيها الخازندار. لقد وافقت أنت وعلي أن أحصل علي موافقة سيدي فضلون وجماعة الحنان [2]

والمشهد الثالث تدور وقائعه في بيت "رضوي" التي حصلت علي الدرة

---

(١) نفسه: ص٥٤/٥٥

(٢) نفسه: ص٥٧/٥٨

اليتيمة سرقة من الخازندار، وعلمت بما فعله بفعل ضياعها، وعلي أثره واستشرافاً للمستقبل قررت الرحيل حتي لا يستعيدوا منها الدرة مرة أخري، وينسوا أمرها علي مر السنين .

فلاح: حاول أن يقتل نفسه

رضوى: ياله من رجل ضعيف

فلاح: فلما فشل ذهب إلي النهر ليلقي بنفسه فيه، ولكن أنقذه متسول اسمه صدقة ولا أظن هذا أسمه فلابد أنه سمي نفسه صدقة ليستجدى الناس باسمه .

رضوى: ثم

فلاح: أنقذه المتسول وتحدث إليه فانصرف من عنده مطمئنا ..

ويصل المشهد إلي هذه النهاية ...

سلمي: فلنترك المدنية علي الأقل .

رضوي: قد نفعل هذا يا سلمي، لنعد للرحيل عدته، ولنبتعد عن المدينة حتى ينسوا أمر الدرة اليتيمة لو استطاعوا .[1]

والمشهد الرابع تدور وقائعه في دار الحنان، وفيه تعلن عملية التصالح بين "الحامي والحرامي" ويظهر مدى احتياج كل واحد مهما للآخر؛ إذ ذهب الخازندار إلي "فضلون" رئيس جماعة الحنان / ليبحث له عما افتقده / الدرة اليتيمة، فيسمع منه حكايته مع "رضوي" التي سحرته بغنائها وجمالها وكأسها حتى أخذت منه حقها – كما تدعي – وقد يرمز هذا إلي فساد رجال الحكم ومجونهما وجريهما وراء الشهوات الدنيا وبخاصة المرأة الجميلة التي تجدت لبهم، فتضيع معها كل شئ له قيمة وما الدرة اليتيمة إلا رمز لكل ما هو قيم يمكن افتقاده بسبب اللهو واللامبالاة وهذه العلاقة التي حدثت بين رضوى والخازندار أفضت للمتلقي بنتيجيتن إحداهما سلبية، والأخرى إيجابية، ولكنها في الحالتين تدفع بالصراع إلي الأمام نحو تحقيق رؤية الكاتب من النص. تبدأ عملية التصالح بقول أشرف:

---

(١) نفسه: ص٥٩/٦.

أشرف: ماذا يعني بمد الجسور ولغة الحوار، وتبادل المصالح وفتح صفحة جديدة هذه كلها مصطلحات .

فضلون: يعني أن نتحدث معهم بدلا من أن نتقاتل .

أشرف: لسنا نحن الذين نبدأهم بالقتال .

فضلون: نحن لا نناقش من المخطئ ومن المصيب إنما نريد باب جديد للحوار .

ويستمر الحوار هكذا، حتى لحظة الإفضاء عن السر علي لسان "يقظان "

يقظان: هذا هو الموضوع فلقد أخذت أتردد علي هذا القصر كل ليلة أكل وأشرب وأسمع وأرى. فقلت لنفسي إنه ليس من الفضل ألا تقدم شيئا فأخذت ماسة صغيرة جميلة تفي بالغرض قدمتها إلي رضوي ولا أعرف إن كان هذا هو اسمها أم أنها خدعتني فيه أيضًا قدمت الماسة إليها فرفضتها بإباء وشمم [١]

وفي هذا المشهد يقدم فضلون خطه غريبة لاسترداد الدرة اليتيمة وتتمثل في سرقة المدينة كلها ومن ثم يدور حوار الحاضرين حول كيفية تحقيق هذه الخطة في وجود رجال الحكم؛ الوالي، والوزير، وقائد الشرطة. يقول النص:

فضلون: لدى خطة غريبة مما لا تخطر علي البال إلا كل سنوات فافتحوا عقولكم لها أن نسرق الدرة ممن سرقها ....إلي أن يصل الحوار إلي هذا القول:

أشرف: نسرق المدنية بأكملها .

فضلون: نعم

أشرف: تقوم علينا القيامة

فضلون: كيف والخازندار معنا ؟

أشرف: الخازندار ليس وحدة هناك الوالي، والوزير، وقائد الشرطة والحاجب والكاتب ... و... و...

---

(١) نفسه: ص٦١/٦٤

فضلون: معنا أحدهم علي الأقل .

صدقة: فماذا تري ؟

فضلون: أن ننتظر الليل فنمشط المدينة، ندخل كل البيوت والخانات والحانات والحمامات والدواوين والقوافل .[1]

وفي الفصل الثاني تدور وقائع المشهد الأول في دار الحنان حيث يجتمع" فضلون" رئيس الجماعة، وأشرف، وهبيرة، وصدقة وهم يمسكون "برضوي " التي سرقت الجوهرة الثمينة وجارتها سلمى .. ويوجد مع كل هؤلاء يقظان / الخازندار .. ويدور الحوار حول ما فعلته" رضوي " وإنكارها الدائم لهذه الفعلة .. ذلك الإنكار الذي يمثل لديها الحقيقة والحق معاً، ومن ثم حاولت أن تقدم دليل أحقيتها في امتلاك هذه الدرة. يقول النص:

فضلون: لا أدري ما أفعل بك فمنذ أن بدأت عملي هذا لم أقابل امرأة مثلك ...ولا رجلاً

رضوي: ماذا تريدون مني ؟

يقظان: هكذا قتلتني تفعل مالا يفعله أحد وهو أنك سرقت الدرة

رضوي: لكنني لم أسرق !

ويستمر الحوار هكذا بين الجمع حتى تفصح " رضوي " عن أحقيتها في امتلاك الدرة، تقول: أنا لا أقصد أنكم ستسمعون لي، وحتى إذا سمعتم لا أظنكم تقبلون ما أقول ولكن واجبي أن أقول أمامكم أن هذه. الدرة كانت ملكاً لنا منذ زمن طويل ولدى ما يثبت هذا. أملك وثيقة بيعها لجدي منذ مئات السنين وأستطيع تقديمها لأى محكمة لو جرأتم علي تقديمي للمحاكمة ولكن جدي رأى هذه الدرة أكبر من أن يمتلكها شخص لو كان هو نفسه، فوضعها في خزانة بيت المال ملكاً للمدينة كلها ومضى زمن علي هذا ولدى الدليل عليه. ولديكم الدليل عليه شيئًا فشيئا تغيرت الأمور فالدرة التي كانت ملكًا للمدنية بكاملها صارت ملكا للوالي ...

(١) نفسه: يراجع المشهدين ص٦١/٦٨

في النهاية يستعيد يقظان الدرة من" رضوي " فيقول:

يقظان: لقد أردنا استعادة الدرة اليتيمة ... واستعدناها وهذا كل ما هناك[1]

وتدور وقائع المشهد الثاني / الفصل الثاني في قصر الحكم والوالي يبدو عليه القلق، وما إن يجلس علي كرسيه حتى يدخل يقظان فيهب واقفاً ويدور بينهما حوار حول أهمية الدرة اليتيمة التى تمثل قيمة إنسانية وسياسية، وشارة للحكم تبين عظمته وسلطا وتيه وفي هذا الحوار – أيضا يقدم الخازندار / يقظان للوالي أكثر من درة من بينهما الجوهرة الثمينة، حتى يبعد عنها عيون الطامعين، وتكون في مأمن من غدرهم، وتستقر أمور الحكم ... ومن ثم تصبح واحدة يعرف الجميع أنها في أعماق الخزائن وعليها حراسة شديدة وأخرى مهملة. يقول النص موضحاً هذا:

الوالي: أهي معك ؟

يقظان نعم يا مولاي .

الوالي: (يجلس) لا أحب ألاعيب هذه المرة .

يقظان: لم تكن هناك ألاعيب أبدا يا مولاي .

الوالي: أنا الآن أريد الدرة ولا أطلب منك تفسيراً لسلوكك الغريب

يقظان: منذ تلك الليلة لم أعرف النوم، أنا خازندار أموالك وذهبك ولكن المال إذا أضاع عوضناه والذهب إذا ضاع جئنا بذهب غيره أما الدرة اليتيمة فلاشيء يعوض عنها.إذا ضاعت ضعت

الوالي: بل قل ضعنا جميعاً!

يقظان: وما كان أيسر علي أن أعلن لمولاي أنني لست بقدر الفرصة لأكون حارس الدرة الوحيدة أفأضيعها لا وألف مرة لا ما الحل ؟ اهتديت إلي فكرة أعتقد أنها بارعة ذلك اني طلبت منهم أن يضعوا لي واحدة من الزجاج، فأصبحت واحدة يعرف الجميع أنها في أعماق الخزائن وأخرى مهملة.[2]

---

(١) نفسه: يراجع المشهدين ص٧١: ٧٤

(٢) نفسه: يراجع المشهدين ص٧٥ /٧٧

الوالي: فكرة بارعة ولكن أيهما الحقيقة ؟

وتدور وقائع المشهد الثالث في ديوان بيت المال، حيث يستقبل يقظان / الخازندار "رضوي" التي تسأله أن يرد الدرة اليتيمة إليها مرة ثانيه؛ لأن ذلك من حقها ويدور بينهما حوار فيه يعترف بحبه لها بعد مناقشة واسعة حول ماهية الحب؟ وفي أثناء احتدام النقاش بينهما يدخل "سلامة " أو (أبو ربيع سلامه المنسي) ليعلن لهما بأن المدنية تقول إن الدرة اليتيمة ليست واحدة بل درتين

يقظان: تأخرت علينا

رضوي: لم يخطر علي بالي أنك تنتظرني .

يقظان: أنت تقللين من قدرك

رضوي: أنا أعرف من أنا لا أكثر ولا أقل وهذا ما لا يعرفه كل الناس .ثم يتواصل الحوار بينهما إلي أن يعلن الخازندار بحبه لها فيقول:

يقظان: الحب له مكان في كل زمان وفي كل مكان وأنا أحببتك يا رضوى، هذا لب ما حدث .. قصة الدرة وما حولها هامش لا يشغلني فحبي هو الذي يؤرقني .

رضوى: كانت الدرة هي التي تؤرقك قبل أن تجدها .

يقظان: بل كان حبي ...

(يدخل سلامة)

سلامة: هل سمعتم ما تحكيه المدنية ..

يقظان: فاختصر ألا تعرف الاختصار ..

سلامة: يقولون وما أغرب ما يقولون إن الدرة اليتيمة ليست واحدة بل درتين[1]

---

(١) نفسه: يراجع المشهدين ص٧٨/٨١

وتدور وقائع المشهد الرابع في قصر الوالي حيث الاجتماع الذي يرأسه الوالي ويحضره الوزير أبو البركات نظام الدولة وشاهين قائد الشرطة، ويقظان الخازندار وغيرهم من رجالات الدولة وفيه يناقشون الطريقة المثلى لحماية المدنية أثناء العيد. يقول النص موضحاً سبب هذا الاجتماع، والنتيجة التي تمخضت عنه .

الوالي: هذا الاجتماع مقصود به حماية المدنية أثناء العيد ...

شاهين: الناس في رأى لا يملكون الوازع للخير لن يردعهم إلا العقاب لذلك فأنا أطلب إعطائي سلطات واسعة وأنا أعدكم بالأمان

الوالي: (مستريباً) ماذا تعني بالسلطات الواسعة .

شاهين: لا يذهب تفكيرك بعيداً يا مولاي. أعني حق العقاب فوراً. أحلم بمكان للعقاب في كل سوق، يضبط اللص ويجلد أمام الناس ...

أبو البركات: أشير يا مولاي الوالي بأن نترك لأبي شداد شاهين

بن عساكر الأمر ليفعل باللصوص ما يشاء في أيام العيد [(١)]

ويتضح في هذا المشهد مدى الإيجابية التي وصلت إليها العلاقة بين الحامي والحرامي تلك الإيجابية التي اصطنعها "يقظان" لحل المعادلة الصعبة التي تتشابك خيوطها منذ بداية الخليقة إلي الآن ... يقول مفسراً رؤيته في تكوين هذه العلاقة.

يقظان: أنا لا أريد لنا أن نجرى وراء الأفكار البراقة فنسقط في الأخطاء مولاي لكي نخدم كل هؤلاء الناس علينا أن نفهم .

(مستنكراً) نفهم اللصوص ؟

يقظان: وما المانع الناس فيهم هذا وفيهم ذلك، واللصوص موجودون دون عبر التاريخ وفي كل البلاد حقاً إنهم ليسوا متآلفين مع المجتمع ولكن هذا ما يخلق في الناس القلق، ثم التماسك وكيف نعرف الأمانة إذا لم نعرف السرقة. فاللص

---

(١) نفسه: ص٨٢/٨٣

الذي يسرق يؤدى خدمة للمجتمع. حقاً هي خدمة بالسلب وليست بالإيجاب لكنها خدمه علي أية حال ....[1] المبرر الذي اصطنعه الخازاندار لتبرير رأيه في إقامة علاقة إيجابية بين طرفين متناقضين هما الحامي والحرامي تصنع نصاً من المفارقة التي تثير التهكم والسخرية والرفض دليّ عنق الحقيقة والواقع، فكيف يؤدي اللص خدمة للمجتمع وطبيعته تأبي ذلك، كما أن وضع المجتمع وتقاليده ترفض هذا التآلف الذي لا ينتج إلا علاقة سلبية علي عكس ما آرثاه الخازندار

وتدور وقائع المشهد الخامس علي الجسر حيث الاحتفال بالعيد، وفيه يدور حوار ساخر بين صدقة المتسول وسلامة التي اغتصبت داره، ويدور حوار ثان بين سلمي ورضوى وفلاح، وحوار ثالث بين "هبيرة" والأخرس، وحوار رابع بين رضوي ويقظان تخبره فيه بأن الدرة التي يتزين بها الوالي ليست الدرة اليتيمة ... يقول النص موضحاً دلالة هذا الحوار الأخير، وأهميته في تطور الصراع وإبراز المنطوق الدلالي للمسرحية كلها ذلك الذي يعبر بشكل أو بأخر عن الرؤية الرمزية للكاتب:

(الوالي متزيناً بالدرة، ومعه أبو البركات. وما يكاد الوالي ينصرف حتى تصرخ رضوي في يقظان)

رضوى: إنها ليست هي! الدرة ليست الدرة.

يقظان: هل جننت؟

رضوى: ليست الدرة !..

يقظان: لم تكوني قريبة جداً من الوالي لتتحققي ...

رضوى: لا تتعلق بالاوهام. هذه الدرة التي يتبختر بها واليك ليست درتي.

يقظان: فأين الدرة الحقيقية ؟

---

(١) نفسه: ص٨٤

رضوي: إنني التي أسأل .[1]

وتدور وقائع المشهد السادس في بيت المال والوالي يتوسط رجاله وبينهم شاهين قائد الشرطة، الوزير أبو البركات ويقظان / الخازندار وأيضاً رجال الديوان، لؤى وميمون وصالح ... ويدور بين الجمع حوار ساخن للبحث عن الدرة اليتيمة الأصيلة من وسط ثلاث درر يتيمة ...... وفي الوقت الذي يشير فيه ميمون إلي الدرة الحقيقية ويهم الجمع بالخروج مقتنعين بأنها هي وليست الصورة المزورة، تستوقفهم "رضوى" لتقول للوالي إنك لم تعثر بعد علي بغيتك .. وتخبره بأن جميع من يحيطون به يكذبون عليه، وهذا يؤكد ما قالته للخازندار ويفصح عن السر الذي توهت عنه عندما ذهبت لأول مرة إلي ديوان بيت المال لتسأل عن غريمها / الخازندار فوجدته مختفياً

الوالي: هذا خطير جداً. فهناك ثلاث درر يتيمة .

رضوى: هذا مستحيل يا مولاي لأنها درة واحدة تاريخها معروف وقصتها معروفة وقيمتها معروفة .....

يقظان: الحمد لله !

ميمون: إنها هي. انظروا إليها إنها تلمع أكثر ....

(الوالي ومن معه يهمون بالتحرك فتستوقفهم رضوى)

رضوى: قبل أن تنصرف يا مولاي عليك أن تعرف إنك لم تعثر بعد علي الدرة اليتيمة ....[2]

هذه النهاية تقول إن الكثير ممن حول السلطان / السلطة، يزينون

له الوهم علي أنه الحقيقة، فيخد عونه بكل السبل، حتى يصلوا به إلي الهاوية بفعل تضخيم الذات .. وأن رجال الحكم هم واللصوص شئ واحد يجب الحذر من الاثنين معاً وبقدر واحد، إذ يفكرون كلهم بمنطق واحد يهديهم إلي غايتهم فقط دون الإحساس بمشاعر الآخرين / العامة من الناس ... وتلك نهاية

---

(١) نفسه: ص٩.

(٢) نفسه: ص٩١/٩٢

مفتوحة أو دعوة من الكاتب لأهل السلطة أن يبحثوا عن القيمة الحقيقية للشيء قبل قبوله .. وقد انتقل الصراع من لحظة تأزم إلي أخري حتى الوصول إلي الذروة ليتأزم في النهاية مرة أخرى ويترك المؤلف للمتلقي فرصة للتحليل والتأويل السلبي أو الإيجابي علي حد سواء حسب قدرته علي تلقى مفردات النص حيث تتمحور لحظة التنوير في نهاية النص في عقل الوالي وفكره ويكون الرمز هنا هو المحرك الأول لهذه القفلة الدرامية الإنسانية ...يقول النص معبراً عن هذا:

فضلون: هذه أيتها السيدة هي الدرة اليتيمة ...

رضوي: تلك الكذبة التي تريدون تصديقها (تلعب بالدرر) أيهم الحقيقة

كل واحد منكم يختار، لكن الاختيار لا يغير من الواقع كل هذه الدرر زائفة ولا واحدة فيها تصلح لمولانا الوالي. رجالك يا مولاي يكذبون عليك ...

وحتى لصوصك يا مولاي يكذبون عليك ... فابحث عن الدرة الحقيقة ...[(١)]

ثانياً: مداخلات فنية والصراع الدرامي للمسرحية .

المفارقة:

تعد المفارقة إحدى الأساليب المهمة التي يعتمد عليها الكاتب في إبداع عالمه الحكائي؛ قصة أو مسرحية، وهو فن قديم متطور، يرتكزن أساساً – علي مقدرة الفرد في إدراك المواقف المغاير لما يفهمه الناس، ومن ثم فهو يعتمد علي لغة ذات دلالات واسعة / رمزية أي تقول " أبعد مما تعنيه حرفياً أو ربما أهم من هذا .. إن اللغة لابد أن تكون مزيجاً متعادلاً من التعبير بالمرارة والدعابة والجد والهزل والخيال والواقع ..."[(٢)]

وتعد من أهم "الوسائل اللغوية الفنية في التعبير عن حس الإنسان بمرارة الواقع الذي لا يملك تغييره ولا يلبث أن يدير ظهره له معترفاً به، وساخراً منه في

---

(١) نفسه: ص٩٢ /٩٣

(٢) نبيلة إبراهيم: مستويات لعبة القص في النص الروائي، إبداع، العدد الخامس، مايو ١٩٨٤ القاهرة، ص١١

الوقت نفسه ولكن فن المفارقة إذا لم يسنده بناء قصص محكم ورؤية فلسفية عميقة وحس نفسي ملئ بالآلام والسخرية فإن هذا الفن قد ينفلت من يد الكاتب ويصبح مجرد وسيلة للسخرية والسطحية[1] ولا سبيل إلي إدراك المارقة داخل بنية النص إلا من خلال " إدراك التعارض والتناقض بين الحقائق علي المستوى الشكلي ....[2]

وتتخلق المفارقة في المسرحية من التعارض بين ما يجب أن يكون وما هو كائن بالفعل ولذا فكل مفردة في النص تقدم دلالات ورموزاً تحمل لغة تقول أبعد مما تعنيه حرفياً ويرى الدكتور محمد حسن عبد الله أنها نابعة في المسرحية من تكوين بنيتهما وطبائع الشخصيات وليس من تنظيرها الأسقاطي علي أوضاع أو شخصيات حاضرة. مثلاً تقول "رضوي" (سيدة من المدنية)عن الخازندار إنه رجل طيب، فتعلق جارتيها سلمى: "خازندار" طيب ! هذا مالا أستطيع تصديقه !!" ومثل هذا يحدث عندما يهم الخازندار نفسه بإلقاء نفسه في النهر فيحول المتسول "صدقة" دون ذلك فحين يقول الخازندار إنه حر يفعل ما يشاء يقول له "صدقة " المتسول: لست حراً طالما أنت مصدر رزقي من الواضح أن هذه ليست "نكتا" بالمعني الشائع إنها "مفارقات" ومن الحق ما يوصف به الأدب الجيد من أنه في جملته " مفارقات" وهذه المفارقات هي التي تمنح المسرحية توازنها وتشق بموضوعها الجاد طريقاً ممهداً بين غاية الجد وغاية الهزل ......"[3]

وكل عناصر المفارقة في المسرحية تنتج دلالات السخرية والتهكم من نثريات الواقع الذي يعبر عنه الفعل والشخصية التي تتفاعل معه نحو توجيه رؤية إيجابية لهذا الدلالات محاولة لتغيير الوضع القائم .. يقول نص المسرحية:

شاهين: اسمح لي بالانصراف الآن .

(ويتجه اتجاهاً خطأ .. فينقذه يقظان ويدله علي الاتجاه الصحيح)

---

(١) نفسه: ص١٣

(٢) محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي نط١، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨٩م القاهرة، ص٢٢٧

(٣) محفوظ عبد الرحمن: الحامي والحرامي، مقدمة المسرحية، ص١٤

يقظان: صاحب شرطة لا يرى لكن الدرة اليتيمة أكبر ألا تره. وقبل العيد سيكون شاهين هذا هو الذي شواني علي نار هادئة. مصيبة وقعت فيها قال لي أبي ....صوت: يا ولدي يقظان إذا ضاقت بك الحياة. وأحسست أنه لا أمل لك سوى الموت فعليك بهذه العلبة فإنها النجاة من المصائب .

(كان يبحث حتى وجد العلبة)

يقظان: لم أفكر يوماً في أنني سأموت بالسم ! لكن لا أحد يدري ما يحدث له .. (ويفتح العلبة فيصرخ لأنه انفلت منها شئ عفريت العلبة ! الذي يعملونه للإضحاك ثم يتمالك نفسه شيئا فشيئا ...."[1]

في هذا النص يتهكم الخازندار / يقظان علي شاهين صاحب الشرطة ويسخر منه في الوقت نفسه ؛ ذلك أنه يؤدى عملاً خطيراً، يتوقف عليه استقرار الأمن أو عدمه، وهو كفيف لا يرى، في الوقت الذي يتطلب لهذا العمل رجلا قويا. سليم النظر بل حاد الرؤية والبصيرة معا، بل إنه رغم كفه للبصر، يعرف كل ما يتصل بدقائق حياة رجال النظام وغيرهم من العامة .... ومن ثم تأتي الغرابة والدهشة. وهذا يعني أن النص يقول لغة إشارية تحمل دلالات إنسانية / رمزية، تنحاز كثيراً عن لغة النص الأصلي .

وتستمر لعبة السخرية والتهكم في النص، فتكون هذه المرة منصبة علي شخص الخازندار وليست صادرة منه ... وذلك الذي تذكر وصية والده التي تقول: " إذا ضاقت بك الحياة .. فعليك بهذه العلبة" ففي ظل احتدام الصرع داخله، ظن الصدق في كلام والده، واعتبره المخرج من الأزمة التي ألمت به، ولم يأت علي مخيلته أنه يسخر منه فبحث عن العلبة، مفكراً فيما تحتويه حتى استقر علي أنه السم الذي لم يخطر علي بالة إطلاقاً حلاً لمشكلته .. فإذا به – بعد فتح العلبة – يجد بها ما يسمي بـــ عفريت العلبة الذي يضحكه ويبكيه في الوقت نفسه، وربما كانت هذه رسالة موجهة من والده إليه تقول له ألا يتسرع في اتحاذ القرار، فالقدر قد يحمل ما لا يتوقعه الإنسان والملاحظ لشقي المفارقة في النص يجد أنها مفارقة في اللفظ

(١) نفسه: ص٥٢

والموقف معاً، وتتضمن لها صانعاً وضحية في الوقت نفسه ؛ وذلك كما يقول سي ميوميك في قوله: "إن المفارقة تقع في واحد من صنفين رئيسين ؛ الأول مفارقة لفظية، ولكن إذ يستطيع صاحب المفارقة أن يستعمل وسائل أخري، يمكن أن تدعي بشكل أشمل باسم المفارقة السلوكية أماً الصنف الثاني فهو موقف أو حدث ليس فيه صاحب مفارقة، بل ثمة دوماً ضحية ومراقب، ويدعي هذا الصنف عادة مفارقة موقف، ويمكن أن يدعي كذلك مفارقة غير مقصودة أو غير واعية ... " (١)

وتتضح المفارقة في بداية المشهد الثاني عندما يقارن الخازندار نفسه وهو علي حالته النفسية السيئة بفعل فقد الدرة منه بصدقة المتسول الهادئ نفسياً، مع انه يجب أن يكون الوضع علي عكس ذلك .. وهذا له بعده الدلالي الذي يتوغل في فك شفرات النص كله، ثم تأخذ اللغة الإشارية بعداً آخر؛ إذ يعلمه صدقة المتسول كيف يحافظ علي نفسه، ويسخر في الوقت نفسه من الحال التي وصل إليها رجال الحكم، وهو بهذا – يهتم به لأنه مصدر رزق له وقد صاغ المؤلف هذه اللغة في حوارية صادقة أوضحت الأبعاد الرمزية للمفارقة وأشارت إلي كم التناقضات الهائلة المختزنة في نفس الخازندار .. يقول النص موضحاً هذا.

يقظان: هذا رجل سعيد رغم أنه متسول، وأنا رجل تعس رغم أنني الخازندار أتري قسم كل منا شئ لكنني كنت أود السعادة في أى مكان مع ذلك انتهت كل الأسئلة ومن الآن يرتاح البال.

(ويكاد يقفز في النهر لولا أن يمسك به صدقة)

صدقة: إلي أين ؟ أتظنها فوضى ؟ هل بلغ إلي حالنا إلي هذا الحد؟ يخرج الرجل من بيته فيلقى بنفسه في النهر بلا مبالاة، وكأن أحدًا لا يهتم .

يقظان: لا تقل لي أنك تهتم يا هذا ؟

صدقة: بل أفعل يا سيدي، فأنت في كل ليلة تمر علي الجسر وتنفحني درهما. هذا الدرهم مصدر رزق لي. رتبت حياتي عليه، لذلك فأنا لا أسمح لك بأن تقطعه(٢)

---

(١) سي ميوميك: المفارقة، ت عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، دار الرشيد للنشر العراق، ١٩٨٢م ص٤٧

(٢) المسرحية، ص٥٤

وتظهر المفارقة – أيضاً – في المشهد الرابع بفعل المحاولة التي قام بها الخازندار لاستمالة اللصوص والتعامل معهم، ففي الوقت الذي يجب محاصرتهم والقبض عليهم – يحاول رجال الحكم التصالح معهم؛ بل الإقراض منهم لدفع رواتب الجند، حتى وصل الأمر إلي الاتفاق علي تأمنيهم عندما يقومون بعملية السرقة .. وقد لجأ إليهم الخازندار لاسترداد الدرة اليتيمة بدلاً من أن يلجأ إلي الشرطة كطريق مشروع للبحث عن الشئ المفقود ..كل ذلك يقول إن النظام غير قادر علي تأدية مهامه الأمنية والاقتصادية علي الوجه الأكمل مما جعله يلجأ للاستدانة من اللصوص .. وهذا يعكس ما يختزله العنوان من دلالات وإشارات ورموز وعلاقات بين طرفين متناقضين – في الهدف وطرق تنفيذه – لا تربطهما إلا علاقات التضاد والعداء .. يقول النص مبنياً علاقة التصالح التي تمت بين الطرفين والتي أنتجت عنصر المفارقة:

شاهين: وكيف شغلك أمر اللصوص يا سيدي الخازندار

يقظان: ليس المهم كيف .. ولكن المهم هي الأرقام. والأرقام كما يقولون لا تكذب، لقد قمت بإحصاء كل ما في بيت المال فوجدته ألف ألف دينار.

الوالي: لا بأس ظننت أنه أقل من هذا.

أبو البركات: نحتاج لأضعاف هذا القدر حتى ندفع رواتب الجند في عام فضلاً عن رواتب العاملين وغير ذلك من النفقات.

يقظان: أتعرفون قدر الثورة في دار الحنان ؟

الوالي: وما دار الحنان يا أبا حفص.

يقظان: هكذا يسمي اللصوص قيادتهم

شاهين: لقد صرت خبيراً بهم

يقظان: بعيداً عن النهر في دار الحنان ألف ألف ألف دينار

أبو البركات: مستحيل ويستمر الحوار إلي أن يقول "يقظان "

يقظان: اقترح أن نقترض هذا المبلغ ... [1]

ويأتي علي منوال هذا التناقض وعلاقات التضاد في إنتاج الدلالات السلوكية في النص الحوارية التي تمت بين صدقة المتسول وسلامة إذ يجلس الأول واضعاً طبقاً يلقي فيه المارة بنقودهم رغماً عنهم وكأنه " جابي مكوس " علي حد قول " سلامة" الذي يريد أن يمنعه من أفعاله الاستفزازية هذه، لكن يتدخل العسكري ليجادله ويحثه علي الدفع. وفي هذا مفارقة واضحة ؛ إذ في الوقت الذي يجب فيه أن يمنعه من التسول، يهيئ له الجو المناسب لكي تنموا مهنته، ولا شك أن هذا التعاطف النظامي /السلطوي مع أرباب هذه المهنة يشير إلي علاقة المنفعة الإيجابية بين الطرفين، التي تعود بالسلب علي رجل العامة، والتي تتوازي مع العلاقة نفسها بين الحامي والحرامي هذا تيضح بشكل أكثر إذا ما عرفنا أن ثمة علاقة بين الحرامي والمتسول... [2]

٢- تقنية التراجع الدرامي:

ويلجأ المؤلف إلي تقنية التراجع أو إدخال أساليب خاصة في نص المسرحية لكسر حدة الصراع الدرامي والتخفيف من تأيثره المباشر علي مشاعر المتلقي، وإعطائه فرصة ثانية / متجددة لمعاودة القراءة بروح جديدة بقول الدكتور "محمد حسن عبد الله" موضحاً فائدة هذا الانتقال المضاد في النص: "إن المنظرين للمسرح الذين يقرون أن هيكل بناء المسرحية إنما ينهض علي مبدأ الصراع؛ تعارض الإرادات، توتر المواقف لا يرسلون هذا المبدأ بغير قيود ويحذرون مما أشرنا إليه سابقاً وهو تحول التوتر إلي هوس مرهق للمتلقي؛ ومن ثم لابد من تراتب لحظات من السكنية وحتى التراجع المحدود المحسوب ليتمكن المشاهد من استيعاب ما سبق وتكييفه والتفاعل معه والتأهب لتلقي موجة (صاعدة) تالية، تمضي قدماً في اتجاه الحسم وهذا ما جري فقد ظهر ممثل الشعب (العامة) سلامة وطرح مشكلة داره المسلوبة خروجاً علي طبيعة الموقف المتأزم وكشفاً لبعض أسبابه المستمرة

---

(١) راجع الحوار في ص٨٥

(٢) راجع نص الحوارية ص٨٧/٨٨

فالسلطة لا تتردد في استلاب حقوق الناس ولا يمضي تشتيت التركيز أبعد من هذه الخطوة إذ تدخل "رضوى" كعامل ملطف في البداية ثم تفاجئ رجال السلطة بقولها المدهش أنني توقعته "غياب الخازندار" الذي لم يتوقعه أعوانه!! وهذه عبارة تدين رجال السلطة وتصمهم بالعجز كما تثير الشك في صلتها هي بحادثة الاختفاء.(١)

ففي الوقت الذي توتر فيه الصراع بفعل غياب الخازندار، الذي نتج عنه ارتباك في سلوك الشخصيات وتصرفاتها يدخل "سلامة" دون أن يحسّ به أحد ليشد انتباه الجمع نحوه بعيداً عما فيه من انفعال نفسي وهو بذلك يخفف من حدة تصاعد الفعل وتوتره، يقول النص معلناً بداية دخول سلامة:

(يدخل سلامة دون أن يحسوا به)

صباح: مع شروق الشمس

ميمون: ثم؟

صباح: يدخل الحمام ثم يفطر ثم يعود إلي الحمام مرة ثانية .

سلامة: يدخل الحمام مرتين؟! هذا إسراف.

(ينتبهون إلي وجوده في غضب)

صالح: كيف دخلت إلي هنا ؟

سلامة: والله لا أعرف لقد حاولت الدخول عشرات المرات من قبل وفي كل مرة كانوا يلقون بي إلي الطريق أما اليوم فقد دخلت فلم يمنعني أحد ...

ميمون: (لسلامة)من أنت أيها الرجل ؟

سلامة: أنا سلامة يا سيدي ألا تعرفني ؟

ميمون: لا

سلامة: تذكر جيداً أنا أبو ربيع سلامة المنسي

---

(١) مقدمة المسرحية: ص٢١

لؤى: ليس فينا من يعرفك ...

سلامة: لقد أرسلت لكم ثلاثين شكوى عن انتزاع بيتي .[1]

تيضح من هذا الحوار علونبرة السخرية اللاذعة علي لسان "سلامة" من المحيطين به الذين تسببوا في ضياع داره، تلك المهزلة تثير في المتلقي الميل إلي الضحك والإحساس بفوضوية النظام وميل رجاله إلي الدعة والراحة .. وفي ظل احتدام النقاش بين "يقظان" "ورضوي" بعد أن حصل الأول علي بغيته منها، يدخل "سلامة " ليعلن أن الدرة اليتيمة ليست واحدة بل درتين ... فطريقة دخوله مع إبداء السبب الرئيس لذلك، أدي إلي تهدئة نبرة الحوار، وتغيير مسار الذهن لدي المتلقي أولاً وطرفي الحوار ثانياً؛ إذ ذهب فكر "رضوي" إلي البحث عن انتزاع الدرة اليتيمة كما حاول الآخر / الخازندار معرفة الحقيقة في ذلك؛ يقول النص موضحاً هذا (يدخل سلامة)

سلامة: هل سمعتم ما تحكيه المدينة

يقظان: كيف دخلت إلي هنا ؟

سلامة: بالرقعة!! أوقفني الحارس وقال: إلي أين؟ فأخرجت الرقعة وقرطستها وكدت أدفعها في عينه فسمح لي بالدخول .

يقظان: ماذا تريد ؟ ....

رضوي: وماذا تقول المدينة يا أبا ربيع ....

سلامة: يقولون وما أغرب ما يقولون إن الدرة اليتيمة ليست واحدة بل درتين[2]

٣- تعدد المكان

قلنا في بداية الحديث عن البنية الدرامية للنص المسرحي، إن المكان الذي تشغله أحداث المسرحية قد يكون ثابتاً أو متغيراً في نطاق ضيق ويتفاعل مع

---

(١) المسرحية: ص٣٩/٤٠.

(٢) يراجع المسرحية، ص٨١/٨٠.

الحدث والشخصية فيصنع معهما علاقات سلبية أو إيجابية وهو في هذه المسرحية ينزاح عن هذا بقليل فهو متنوع ويقيم مع الشخصية والفعل علاقات إيجابية تدفع بالصراع إلي لحظة التنوير.

فالمكان في المشهد الأول هو ديوان بيت المال الذي حدثت فيه أول لحظه توتر في المسرحية وفيه – أيضا – انكشفت نوازع الشخصيات واتجاهاتها ؛ يقول النص معبراً عما يحدث في هذا المكان: (ديوان بيت المال والموقف غاية في التوتر، فالخازندار يقظان أو حسب اسمه الكامل – أبو حفص يقظان الحمزي قد اختمي منذ يومين ولا أحد يعرف أين هو ويبدأ قلق الحراس والرجال يزداد حتى يدخل صالح حارسه يائساً وبعده يأتي لؤي الخازن ."[1]

وفي المشهد الثاني يظهر جسر النهر كمكان صانع لدلالات متناقضة، إذ يكون مرتعاً للإنسان في البسيط الذي يتسم بالهدوء والسعادة، والتفاعل مع الحياة بشكل إيجابي ؛ صدقة المتسول الذي يلهو فيه ويغني في الوقت الذي يكون ساحة موت ونهاية سيئة لأحد رجال النظام / الخازندار، إذ فيه يفرغ كل شحنات اليأس والمرارة، يقول النص: (الجسر علي النهر والمتسول صدقة يلهو ويغني استجداء للناس. ويقظان يرقبه في مرارة)[2]

وتنتقل الأحداث في المشهد الثالث إلي " بيت رضوي " للاحتفال بالحصول علي الحق والحقيقة، والتحدث في أمر الخازندار وما حدث له، وكيفية الاحتفاظ بالدرة اليتيمة إلي الأبد يقول النص

(بيت رضوى، ورضوى تحتفل بالحصول علي الدرة وأثناء ذلك يدخل إليها خادمها فلاح ويتحدث إليها جانباً)[3]

وتدور الأحداث في المشهد الرابع في دار الحنان / مقر عصابة اللصوص لمناقشة كيفية استرداد الدرة اليتيمة ممن سرقها ؛ يقول النص (دار الحنان إنها مقر

(١) المسرحية: ص٣٣
(٢) نفسه: ص٥٤
(٣) نفسه: ص٥٩

عصابة لصوص وفي الصدر يجلس "فضلون" رئيس هذه العصابة ومعه رجاله وبينهم أشرف وهو مساعده الأول وهبيرة وهو نشال والأخرسي وغيرهم ...."[1]

وفي الفصل الثاني / المشهد الأول، تستمر دار الحنان المكان المتضمن للفعل، ففيه يتم استرداد الدرة اليتيمة، وحل مشكلة الخازندار مع الوالي والشعب معا يقول النص:

(دار الحنان وهناك فضلون بين رجاله ومنهم أشرف وهبيرة وصدقة وهم يمسكون رضوى ومعها جارتيها سلمى وهناك أيضا يقظان ...)[2]

وتنتقل الأحداث في المشهد الثاني من الفصل نفسه إلي دار "الوالي" حيث يتحدث مع الخازندار حول اختفاء الدرة اليتيمة وحول أهميتها والوسيلة التي استردت بها يقول النص:

(الوالي يبدو عليه القلق ما إن يجلس علي كرسيه حتي يدخل يقظان فيهب واقفاً)[3]

والمكان في المشهد الثالث هو "بيت المال" حيث يستقبل الخازندار "رضوي" ويفصح لها عن تعلقه بها وهي ترفض هذا بإصرار، وتحصر كل مشاعرها في كيفية حصولها علي الدرة اليتيمة يقول النص: (ديوان المال، ويقظان يستقبل "رضوي ")[4]

والمكان في المشهد الرابع هو قصر الوالي وفيه تدور وقائع اجتماع يرأسه ويحضره رجال الحكم لمناقشة حماية المدنية أثناء العيد يقول النص: (قصر الوالي، اجتماع يرأسه الوالي ويحضره الوزير أبو البركات نظام الدولة وشاهين قائد الشرطة ويقظان الخازندار وغيرهم من رجالات الدولة) [5]

(١) نفسه: ص٦١
(٢) نفسه: ص٧١
(٣) نفسه: ص٧٥
(٤) نفسه: ص٧٨
(٥) نفسه: ص٨٢

والمكان في المشهد الخامس من الفصل الثاني هو الجسر الذى يحتفل الجمع عنده بالعيد والذي شهد قبل ذلك أول عملية انتحار للخازندار بسبب ضياع الجوهرة الثمينة. يقول النص:

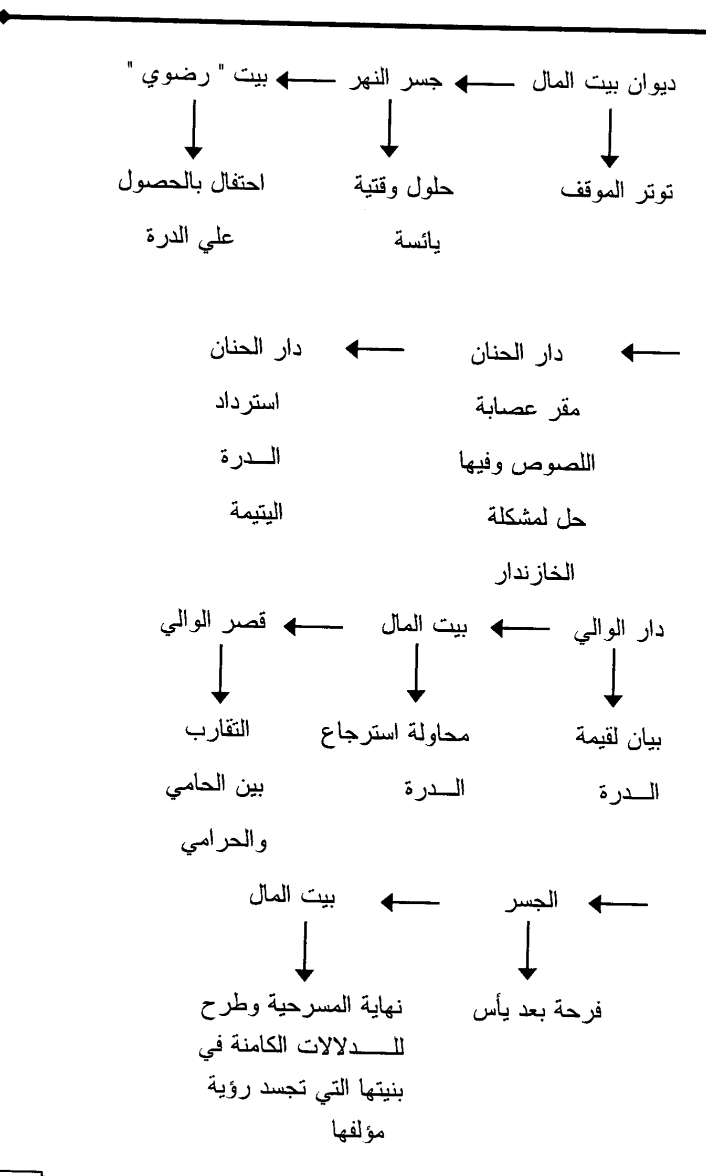
الجسر الاحتفال بالعيد وصدقة المتسول وضع طبقاً يلقى فيه المارة بنقودهم ولكن سلامة لا يفعل فيستوقفه صدقة)[1]

والمكان في المشهد الأخير من الفصل الثاني هو " بيت المال " الذي خرج منه خبر ضياع الدرة الثمينة، واختفاء الخازندار في المشهد الأول من الفصل الأول .. وفي هذا المشهد يخرج منه الخبر الذى يقول بأن الدرة التي امتلكها الوالي زائفة وأن كل ما يحيط به من رجال ومال لا قيمة له يقول النص: (بيت المال والوالي يتوسط رجاله وبينهم شاهين وأبو البركات ويقظان وأيضاً رجال الديوان لؤي، وميمون، وصالح)[2]

ويلاحظ أن كل مكان من هذه الأمكنة يضيف للشخصية شيئا جديداً سواء بالسلب أو بالإيجاب، ويتفاعل مع الفعل الذي تقوم به، فيضيف إليه جديداً في تكوين بنيته أو يعمل علي تحديده وتوقف وتطوره ؛ ومن ثم يعمل المكان علي تطور الصراع ودفعه نحو تحقيق بناء مسرحي متكامل الأبعاد والدلالات، مما يؤدي ألي تحقيق رؤية المؤلف وفك الطلاسم التي أحيطت بفكر المتلقي بفعل الصراعات المتناقضة في البنية المسرحية ... وثمة تصور بياني لهذا التعدد المكاني يوضح ما استقرأناه من دلالات للمكان ...

---

(١) نفسه: ص٨٧
(٢) نفسه: ص٩١


ديوان بيت المال
جسر النهر
بيت " رضوي "
توتر الموقف
حلول وقتية يائسة
احتفال بالحصول علي الدرة
دار الحنان
دار الحنان
مقر عصابة اللصوص وفيها حل لمشكلة الخازندار
استرداد الــدرة اليتيمة
دار الوالي
بيت المال
قصر الوالي
بيان لقيمة الــدرة
محاولة استرجاع الــدرة
التقارب بين الحامي والحرامي
الجسر
بيت المال
فرحة بعد يأس
نهاية المسرحية وطرح للــــدلالات الكامنة في بنيتها التي تجسد رؤية مؤلفها

(١) اللغة والإيقاع:

تحتوي المسرحية علي لغة حوارية مكثفة فيما عدا بعض الحوارات

لتي تستفيض في طرح الرؤى، والتعبير عن الهدف والغاية للمسرحية ... فالحوار المكثف قصير ولا يطول إلا قليلاً ويحتوى علي الأسلوب الإنشائي والخبري معاً فمن الأساليب الإنشائية التي تحققت في هذا الحوار. الاستفهام والتعجيب والتمني وكان أكثرها استعمالاً الاستفهام كالذي في أول المشهد الأول:

لؤى: ألم تجده بعده ؟

صالح: أجده ويكون هذا حالي ؟

لؤي: أين أختفي ؟

ويأتي الاستفهام في موقف آخر ..

لؤي: ماذا حدث ؟

صباح: ماذا بك ؟

سلامة: شغلتنا عليك ....

صباح: ماذا فعل بك هكذا ؟

ويأتي الاستفهام في موقف ثالث، يقول النص ؟

ميمون: هذا هو السؤال، ربما كان يريد فدية .

لؤي: ومن يكون هذا الشخص ؟

ميمون: وكيف أعرف ؟

صالح: أنت لا تعرف شيئاً لكنك تريدنا أن نقع في الحيرة .

ميمون: ألسنا فيها فعلاً؟![١]

---

(١) يراجع نص المسرحية، ص٣٣/٣٥/ ٤٦

ويأتي أسلوب التعجب كثيراً في هذا النوع من الحوار لغرابة بعض الأفعال التي تضمنها الصراع بين الإرادات المتناقضة يقول النص

رضوى: إنها ليست هي ! الدرة ليست الدرة .

يقظان: هل جننت ؟

رضوي: ليست الدرة !

وفي موضع آخر يقول شاهين متعجباً من سلوكيات يقظان:

شاهين: أنت حريص حقا !

يقظان: هذا عملي !

شاهين: أهنئك (١)

وثمة الأسلوب الخبري الذي يطرح ما في ذهن المخاطب مباشرة، فيضفي علي المنطوق نوعا من السهولة في تلقيه، يقول النص موضحاً هذا الأسلوب

أشرف: سيدي فضلون، أنا أعرف حكمتك التي قدت بها الجماعة في أعمال الحنان عشرة أعوام، لكني في هذه المرة لا أفهم ما الحكمة في إدخال رجل معادي للحنان كالخازندار إلي هذا المكان الهادئ الظليل .

فضلون: حكمتي في هذا يا أشرف أننا نضع جسراً مع الحكام .

أشرف: لكنهم دائماً كانوا ضدنا، تاريخهم معنا غير مشرف فلقد حبسوا آلاف وقتلوا مئات وعطلوا أعمالنا دائماً .(٢)

ويأتي الحوار الطويل في النص لتعبر الشخصية فيه عن مجمل همومها وتطلعاتها، وتفسر رأيها في الحياة، وتعلل ما تريد توصليه للآخرين، يقول النص :

الوالي: بل هذه التي أقصدها، تعرفون أن العيد بعد أيام ونريد أن نخرج بها

(١) يراجع نص المسرحية ص ٥٢ /٩.

(٢) يراجع نص المسرحية: ص٨٤

في الاحتفال، ولا تظنوا يا أبنائي أنني من الذين يحبون التزين بالدر والتظاهر بالثراء، لا، ولكن أمور الحكم معقدة، فعندما أضع هذه الدرة الفريدة في مفرقي سيعتقدون أنني أغني أهل الأرض وأيضا أن بلادنا غنية، وإذا اعتقدوا هذا وصلوا إلي أننا دولة قوية وابتعدوا عنا وتركونا في حالنا فهذه الدرة اليتيمة – رغم أنها في النهاية مجرد حجر – قد تنقذ البلاد فأنا أريدها لأخيف بها أعداءنا وأيضا أصدقاءنا![1]

يقول الدكتور "محمد حسن عبد الله" معقبا علي طول هذا الحوار: "من الملاحظ طول العبارة بما يتجاوز مألوف الحوار حتى من الشخصية ذاتها في مواقف أخري، الإطالة هنا، والتحبب البادي في مخاطبة اتباعه "يا أبنائي" إنه يعرف أنه يكذب إنه لا يصدف نفسه، إن هؤلاء الأتباع يعرفون تهالكه الحقيقي علي السلطة (المرموز لها بالدرة اليتيمة) وأنه لن يتنازل عنها والتزين بها حتى بعد أن يعرف أنها سلطة (درة) زائفة المهم أن شيئا ما يلمع في مفرفة؛ ولهذا يطيل الكلام علي سبيل تمييع المراد وتشعيب الموضوع بحيث تصعب السيطرة علي نقطته المركزية الحقيقة.."[2]

وثمة حوار آخر أكثر إشعاعاً في الدلالة والتركيب وإذ يكون صورة مسرحية رائعة؛

يقول يقظان: "ولكن حتى من كان مثلي يغير عاداته أو يتجاوز عنها خطوات لا تذكر وهذا ما حدث منذ شهر بالتمام والكمال فلقد أغراني اكتمال البدر فتجاوزت ما حددته بعشر خطوات أو عشرين.. فإذا بي أري دارًا لم أر أحسن منها، وتعجبت وأخذت أتأملها فرأيت الباب مفتوحاً واسترقت النظر فإذ بحديقة لم أر أحسن منها وحمل إلي النسيم نغمات رقيقة جعلت القشعريرة تسري في جسدي فسريت من الباب لا أعرف والله كيف دخلت فإذ بي وسط عقد من الحسان كل واحدة منهن أجمل من البدر في كبد السماء..." [3]

---

(١) يراجع نص المسرحية ص٣٦

(٢) نفسه، ص٢.

(٣) نفسه: ص٦٣

في هذا الحوار الطويل نسبياً يسرد الخازندار كيفية غيابه عن وظيفته /بيت المال، وما شاهده في مدة اختفائه ؛ حيث الدار الجميلة والحديقة الخضراء، والعقد من الحسان، ولا شك أن هذه اللغة تحمل الكثير من الشعرية الخالصة، ومن ثم فقد شابه الحوار المكثف فيما تنتجه بنيته من دلالات ورموز تصنع عنصر الشعرية. إن هذه الصورة تعتمد علي المزج بين الحواس الخمس، لكنها تخاطب – في النهاية – الاحاسيس والمشاعر عن طريق الحاسة البصرية التي تعد من أهم الحواس التي يعتمد عليها الكاتب المسرحي في عرض فلسفته ورؤيته ... وبيد وأن هذا هو الطابع العام للصورة؛ يقول "سيسل داي لويس"! "إن الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية، وكثيراً من الصورة التي تبد وغير حسية، لها مع ذلك في الحقيقة ترابط مرئ باهت ملتصق بها..." (١)

وتضمن هذه الصورة أهم السمات الفنية للتصوير الشعري؛ إذ بينهما مقاربة في الصياغة وتكوين العنصر البلاغي وإبراز دلالته، فلقد احتوت علي ما ينبغي أن يتحقق في الصورة الشعرية من "مخاطبة الحواس، والتمرد علي الدلالة الحرفية، واكتشاف علاقة، وتحرك الخيال بين قطبين، وإدماج الحسي بالمجرد في شكل أو بناء موحد تملأ فيه الثغرة بين القطبين ..."(٢)

وقد تحدث الدكتور "محمد حسن عبد الله" عن إيقاع المسرحية فقال: "ليست تموجات التوتر، تقدم الصراع وسكونه ثم وثوبه من جديد هو المصدر الوحيد لتأكيد إيقاع الشعر في المسرحية وأن يكن الأهم والدليل الأقوي علي حنكة – الصناعة وتهيئة الأسباب فهناك اللغة الكثيفة والدقيقة معا .. وهذه نقطة تستحق أن نعرفها في هذه المسرحية الكثافة اللغوية لا تعني الإيجاز في ذاته فقد يكون الإيجاز ملغزا أو مفسداً للمعني والدلالة " كما رأينا في إطالة الوالي الحديث عن الدرة وبترير إلحاحه في طلبها "الكثافة تعني أن تكون الإشارات الصادرة عن العبارة قادرة علي تجاوز المعني الحرفي الظاهر فمثلاً حين يحاول ميمون – وهو كاتب في بيت المال ومن رجال الخازندار – خداع قائد الشرطة عن أسباب ما عليه

(١) الصورة الشعرية، مرجع سابق، ص١٢

(٢) محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري في دار المعارف، مصر، ص٣٨

الخازندار حين ظهر في وساخه الثياب وسوء المظهر بل يريد أن ينكر اختفاءه أصلا، يقول شاهين قائد الشرطة معقباً ..

بالطبع ألم يختف يومين كاملين، أتريد إخفاء ذلك عني يا ميمون ؟ رحم الله عمك كان يسرع إلي بكل ما يعرف فإذا كان ما يقول مهما نقدته ديناراً وإذا لم يكن صفعته علي قفاه .

هذه العبارة تتجاوز لونها كلاماً يتم تبادله حول موضوع إن قائلها قائد الشرطة فالتقريع للآخر ومها جمته بكل وسيلة ودون تحفظ أسلوب يتوقع منه، كما أن " رحم الله عمك" تؤدي إلي أن الوظائف وراثية وأن عميل الشرطة القديم وضع ابن أخيه في الخزنية وأن السلطة بكل ما يبدو به من أنها كتله واحدة هي في الحقيقة محاور، ومراكز قوي متنابذة ينتظر كل منها سقوط الآخر أو عثرته ليجهز عليه إن شاهين نفسه هو الذي سيفتح ذراعيه قدر ما يستطيع في استقبال الخازندار مرحباً: "حبيبي وأخي صديقي" (لاحظ التدريج من الأعلى إلي الأدنى فالأدنى وليس العكس كما هو في الظروف العادية السوية) ثم لا يلبث أن يدس "مسمارا" في التحية المتلهفة "أين كنت مختفيا يا رجل"؟ وأخيرا يتحقق الإيقاع في التكوين الصوتي للعبارات والكلمات، وهو أمر دقيق، والإسراف فيه يفسد كل شئ ويكشف عن صناعة رخيصة فلا يمكن أن يكون السجع، أو توافق إيقاع الجمل هدفا في ذاته، لأنه إذا تجاوز القدر المقبول صار شغلا للمتلقي عن تعقب الفعل، ثم تحول إلي طارد يغري بالانصراف. في ختام المشهد الأول من الفصل الأول لجأ الكاتب إلي الإيقاع الحركي: تبادل الجد الذي ينتهي إلي هزل أو خيبة أمل، علي التعقب ثلاث مرات. لقد أراد الخازندار أن ينتحر ليتفادى الحرج أمام الوالي هذه خطوة تراجيدية لكنها تسفر عن نتيجة كوميدية، فما يكاد يفتح العلبة (علبة السم) حتى يقفز منها "عفريت العلبة" ويصرخ الخازندار!! وتكون استجابة الجمهور المؤكدة هي الضحك لصدمة المفارقة بين المتوقع والحادث، لكن الشخصية ذاتها لن تضحك، ستظل علي قرارها، فتجرب وسيلة أخري: الخنجر، ويوجه لنفسه طعنة، ولكن بدلا من تفجر الدم ينكسر نصل الخنجر لاصطدامه بجسم صلب!! لم يبق – أمام الإصرار – إلاّ الشنق. هكذا يعلق حبلا في السقف، ويضع عنقه في (الخيّة)،

ويرمي نفسه، ولكن بدلا من أن يتأرجح متدليا ينقطع الحبل، أو تسقط الحلقة من السقف، المهم أنه يسقط جالساً مغتاظا ليؤكد لنا أن موت من يملكون قياد السلطة ليس سهلا حتى لو أرادوه هم .. فإنهم لا يحسنون أداءه.

هذا الإيقاع الحركي، في التردد بين الفعل، وتناقض النتيجة أضفي حياة علي نهاية المشهد، وطرافة، وعمق الشعور بالتراجيكوميديا السائدة في المسرحية، فكان هذا المشهد موقف رامز لطبيعة التشكيل المسرحي الشامل .إن الكاتب لم يكرر هذا التكوين، ومعني هذا أنه لا يزال يحرص علي أولية الفعل، أهمية السياق الفكري، وأن مثل هذه الطرفة تكوين، ذات قيمة لا تتكرر.. حين لا تتكرر!!

قد نجد التكرار الصوتي في تكوين العبارة حين يردد الخازندار في وصفه الليلة الجميلة التي قضاها ساهرا عند رضوي:

فجحظت عيناها، وأنا سعيد .

ونضح العرق علي جبهتها، وأنا سعيد .

وتلون وجهها من الأصفر إلي الأحمر، وأنا سعيد.

لم يزد هذا التردد عن ثلاث، ومحفوظ عبد الرحمن لا يسمح بأكثر من هذا مهما كان إغراء (التهريج) إن ضبط النسب، وذكاء التدبير، ودقة اللغة في كل ما يتفجر من خلال اللغة: الفعل، والشخص، والقضية هي الأسس موضع الرعاية في فن هذا الكاتب الكبير، كما أن صدور القضية في المسرحية عن ضمير الأمة، وهتاف تطلعاتها، وأمنيات تقدمها .. هو الإطار الذي يوحد أعماله الدرامية، ويرتفع بشارة نبلها، مهما اختلفت تقنيات توصيلها..[1]

(٢) الاسم والمسمي

الأسماء في هذه المسرحية اختارها الكاتب باعتناء شديد للتعبير عن رموز ودلالات ارتبطت بفاعلية الصراع الدرامي وتطوره، كما أنها أنتجت الكثير من

---

(١) مقدمة المسرحية ص ٢٣/٢٤/٢٥

المفارقات التي أثارت لدي المتلقي نوعاً من التهكم والسخرية نتيجة التناقص الحادث بين الاسم والفعل وقد يتفق الاسم مع دلالة مسماه أو يختلف .فيقظان اسم يدل علي اليقظة مع أنه أضاع الدرة اليتيمة، وسلامة الذي يكني بالمنسي واحد من العامة التي نسيت شكايته، وفضلون رئيس الجماعة (كثير الفضل)، وصدقة الاسم الذي يوحي بدلالة التسول، وهبيرة وهو لص اسمه يدل علي الكثرة والوالي (أبو الفتح رشيد بن الفتح)فهو رشيد بين فتحين ... وهكذا تسرد الأسماء إما مطابقة للوظيفة أو مناقضة لها. يقول الدكتور " محمد حسن عبد الله " عن هذه التركيبة الدلالية الخاصة لأسماء المسرحية:

لقد انقسمت أسماء الشخصيات في المسرحية إلي صفات غالبا، وهي صفات مطابقة للوظيفة، أو مناقضة لها فكأنها قناع قصد به الخداع أو التهكم، من النوع الأول: سلامة المنسي (واحد من العامة ..) وصدقة (المتسول) وهبيرة (وهو لص) والهبرة القطعة من اللحم الضخمة غير متسقة القطع. ومن أسماء الأضداد أن يكون الخازندار اسمه يقظان، وقد تم خداعه وسرقت الدرة اليتيمة من يده، وأن يكون شاهين، أبو شداد بن عساكر قائد الشرطة لا يكاد يري(غير أنه يحفظ جيدا كل البيانات المطلوبة عن معارضي السلطة) وأن يكون "أشرف" اسما للص!! وكذلك تتجلي "ألقاب مملكة في غير موضعها" فيقظان اسمه الكامل: أبو حفص يقظان الحمزي. وقائد اللصوص "فضلون" (وليس فضل، وكما قال اللغويون فإن زيادة المبني تدل علي زيادة المعني) فهو فضل مضاعف، وهو: الشاكر عياد عميد جماعة الحنان!! أما الوالي فهو: أبو الفتح رشيد بن الفتح، إنه – كما نري – رشيد بين فتحين، وهو الذي وافق علانية بين أعوانه علي إباحة المدينة سرا للصوص، يعملون في أهلها ما يريدون يوم الاحتفال بالعيد. إن اختيار صفة (الفتح) وتكرارها يفتح جرحا تاريخيا، فقد دأب الفاتحون في كل الأزمنة دون استثناء علي استباحة ما يرغبون فيه بذريعة أن حق الفتح يخول لهم أن يصنعوا بالبلاد المفتوحة، بناسها أيضا، ما يشاءون. من الواضح أن هذا الوالي لم يفتح بلدا، لقد فتح جيوب أهله فاستولي علي ما بها ولكنه وريث الفاتح الأول، ووالد الفاتح الأخير، وهو مبرر استيلائه علي الدرة اليتيمة التي هي ملك لسيدة من المدينة،

فهذه الدرة رمز السلطة المسروقة من أهلها، التي تنتهي بأن تكون درة زائفة زينها له أذنابه، ويعجز هو نفسه عن تمييزها، مكتفيا بالفرح الطفولي العاجز بها، وخداع الآخرين عن حقيقتها.(١)

ولنسترض أسماء المسرحية وصفاتها حتى تتضح أمام المتلقي أبعاد المفارقة ودلالات السخرية والتهكم

يقظان: (أبوحفص يقظان الحمزي) الخازندار المسئول عن بيت المال في الولاية

رضوي: سيدة من المدينة

سلامة: (أبو ربيع سلامة المنسي) واحد من العامة

فضلون: (الشاكر عياد) عميد جماعة الحنان أو علي الأصح قائد اللصوص

شاهين (أبو الفتح رشيد الفتح)

صدقة: متسول علي النهر

ميمون: كاتب بيت المال من رجال يقظان

هبيرة: من رجال فضلون

أشرف: من رجال فضلون

الأخرس: من رجال فضلون

لؤي: الخازن في بيت المال ومن رجال يقظان

صالح: حارس بيت المال

صباح: جارية يقظان

أبو البركات: (نظام الدولة المختار) وزير الولاية

---

(١) المسرحية ص١٦/١٧

سلمي: جارية رضوي

فلاح: تابع رضوي

العسكري ... [١]

تعرضنا في هذه الوريقات للبحث عن عناصر الصراع الدرامي في بعض نماذج المسرح الحديث، فوقفنا أمام مسرحية الصفقة التي عالجت موضوعاً إنسانياً ناقش الظروف المحيطة بالإنسان، ومحاولة تطلعه المستمر نحو الرقي وتغيير وضعه، كما استعرضنا محاور الصراع الدارمي في مسرحية "الحامي والحرامي" لمحفوظ عبد الرحمن، وخلصنا إلي أن المسرحية أساساً تقوم في بنائها الفني علي:

- تقنية الحوار.
- تدخلات المؤلف للتعليق أو للتقديم أو للتوضيح أو للشرح.
- تصوير البعد الإنساني.
- الاعتماد علي مدخلات فنية كالمفارقة، والتناص وغيرها.

وقد توصل الدكتور "محمد حسن عبد الله" إلي مجموعة من النتائج التي استنتجها من دراسته للمسرح المحكي، هى:

أن الشكل المسرحي أساسه تصوير الإنسان وهو يعمل...

وأن هذا العمل يتكشف للمشاهد عن طريق الحوار الذي يتم بأسلوب بعيد عن التصنع الجمالي، قريب من طبائع الشخصيات

وأن "المحاكاة" أصل قديم أساسه أن تكون المسرحية حكاية أو قصة ذات ترتيب معين

وهنا ينبغي أن نتذكر أن هذه المبادئ الثلاثة هي "خلاصة" ما لم يخضع للتمرد عليه عبر التجريب والابتكار أما الباقي فقد استبدل أو حور أو تم الاستغناء عنه أو تخطيئه أو احتضانه والمبالغة فيه تحت ضغوط معينة ... [٢]

---

(١) المسرحية: ص٢٩

(٢) محمد حسن عبد الله: المسرح المحكي تأصيل نظري ونصوص من التراث العربي دار قباء للطباعة والتوزيع ص٢٠.

حلقة مفقودة .. نقديا

جميل أن تنعش ذاكرة النقد بإثارة هذا الموضوع: أدباء الحلقة المفقودة الذين سقطوا من دائرة النقد، وهذا صحيح فى جملته، فهناك عدد غير قليل من الأدباء قد أهملهم النقد فى متابعاته التطبيقية، كما فى الاستناد إلى أعمالهم والاقتباس عنها حين إثارة القضية النظرية أو الدراسات المحورية. ليس ذنب هؤلاء الأدباء أنهم عاصروا عددا من النجوم شديدة الإبهار وإن كان من شأن هذه النجوم أن تخطف الأبصار وتجذب الاهتمام بها، وليس هذا وقفا على الأدب عندنا، فله أشباه فى كل الآداب التى نعرفها، هو أمر يتكرر بصورة أو بأخرى، وسيتكرر فى زمن تشارلز ديكنز – روائى الواقعية الكبير – كان يعاصره روائيون بارعون، لو أنهم انفردوا بالساحة لعدهم النقاد مجددين ورواداً، ولكن " ذنبهم" الذى لم يرتكبوه أنهم جاءوا فى زمن ديكنز، ويمكن أن يقال هذا أيضا على معاصرى شيكسبير، وسابقيه من شعراء الدراما.

مع هذا التعليل (الاضطرارى) فإننى لاأبرىء ساحة النقد، لأن مبررات الإهمال غير كافية، لأنها غير أدبية، وغير موضوعية، إذ لاشك أن أسماء تستحق التقدير بما قدمت من أدب كان ينبغى على النقد الاهتمام بها وترشيد تجاربها واستثمار منجزاتها. وفى رأى أنه لا مهرب من وصف هذا القعود بما يستحقه من أنه يمس أخلاقيات العلم ونزاهة البحث، لأننا نعرف أن الناقد الذى يكتب (فقط) عن نجيب محفوظ ويوسف إدريس، يستخدم فن النقد أكثر مما يخدمه، بمعنى أن الكتابة عن المشاهير تفيد الكاتب (المبدع)، وهذا يعكس الكتابة النقدية عن كاتب جيد لكنه مغمور أو قريب من ذلك فالتعامل بعملة غير واسعة التداول صعب، وتحيط به المشكلات، أما (الدولار) فشىء آخر، حتى بالنسبة لبذل الجهد، هو مع كتابة المشاهير أقل، وفى نفس الوقت أسرع رواجا لاسم الناقد.

هـــناك وجه آخر لتفسير حالة الصمت النقدى عن أدباء الحلقة المفقودة، فإنهم مع

كـل الـتقدير لـتجويدهم الفـنى ومثابرتهم على الإبداع زمنا ليس بالقصير، فإنه من الملاحـظ عـليهم-بصفة عامة- ثبات النمو(أو التوقف عن النمو) فلم يطوروا أدواتهم الفـنية، لعلهم كانوا مقتنعين بأنهم حققوا الصيغة التى ترضى شعورهم الداخلى بالتذوق الجمـالى وإبانـة ما فى داخلهم من أفكار ومشاعر، ولكن القارىء، والناقد أيضا يبحث عـن مغامرة التجريب، إنها التى تمنحه شرارة التفاعل والحوار مع العمل، وليس السير فى الطرق المسلوكة، حتى مع تغيير المناظر الخارجية فى كل مسيرة.

(الوفد - ١٩٩٠/١٠/٩)

(أجرى الحوار: سليمان جودة)

◈◈◈◈

القطرة السابعة والعشرون:

واجب الكاتب.. وحق المتلقى

أين يمارس الكاتب والمبدعون عملهم، ولمن يوجهون ثمرات هذا العمل ؟ إنهم يمارسونه داخل المجتمع العربى، ولا يمكن لأحد منهم أن يزعم أنه يكتب لكوكب غير كوكب الأرض أو غير هذا المجتمع. أو ليس حسن التأتى للأمور، وحكم العقل أن يراعى الكاتب: باحثا أو مبدعا أو مفكرا - طبيعة المجتمع ومكوناته التاريخية، حتى وهو يهدف إلى " تنويره" ؟! هل سيرحب هذا المجتمع بالتهكم على مقدسا ته أو يتجاوز ما اصطلح على أنه من الأدب العام ومن مطالب الحياء قبل أن يكون من مطالب الحيا ة؟ هذه مسألة مهمة جدا، وقد وجدت شيئا من هذا وأنا أعد مادة كتابى: " الحب فى التراث العربى " إذ لاحظت أن الدراسات التراثية فى معالجتها للحب قد تناولته(تشريحا ووصفا وفنا) على كافة مستوياته، ما بين العشق الجنسى، والهيام المجنون، وحتى الصفاء العذرى، ونور الحب الإلهى. ولقد سألت نفسى سؤالا كان ضروريا لتحديد إمكانية الخطاب إلى القارىء الذى أتوجه إليه بكتاب الحب، هذا السؤال هو: هل يمكن أن أتناول من جوانب الحب الحسى (الجنسى) بأوصافه ومفرداته ومسمياته اللفظية على نفس المستوى من الصراحة المكشوفة التى نجدها فى بعض ما كتب الجاحظ وغيره مثلا؟ أو على الأقل: هل

يمكن أن أقتبس من أقوال هؤلاء القدماء ما أضعه بين قوسين منسوبا إليهم، تحت ذريعة: البحث العلمى، ودقة الرصيد التاريخى، أو على الأقل: أن ناقل الكفر ليس بكافر؟!. لقد انتهيت من تقليب القضية إلى أن هذا الممكن قديما، غير ممكن الآن، فقد أدت ديموقراطية الثقافة، وثورة الاتصال إلى فرض اعتبارات مستحدثة لم تكن عائقا أمام القدماء. إن الجاحظ –مثلا– حين كتب رسالة " الجوارى والغلمان"، على سبيل المثال– قد تحدث بها إلى خاصة مريديه من تلاميذه، وهذه الرسالة قد تم تداولها عن طريق " الوراقين" لتنشر على مهل، وعبر عشرات السنين بين الأقطار، وهى فى هذا الانتشار متاحة لعدد قليل من خاصة المثقفين القادرين على اقتناء المخطوطات. لقد ضمن الانتشار البطىء، المحكوم بالمثقف الخاص، لهذه الرسالة وما يشبهها أن يتم تداولها وتكييفها دون أن تحدث صدمة. وهنا يختلف الأمر مع الكتاب أو الحوار الإذاعى والتليفزيونى. إن كتاب " الحب فى التراث العربى" طبعت منه سلسلة " عالم المعرفة" خمسين ألف نسخة، أخذت مواقعها على الأرصفة والأكشاك والمكتبات فى طول الوطن العربى وعرضه فى يوم واحد أو عدة أيام متقاربة، أى أن كتابى هذا قد دخل خمسين ألف بيت فى فترة وجيزة جدا، فهل كان يمكن أن أضع تحت أنظار خمسين ألف قارىء متنوعى الأمزجة والثقافات مختلفى الأعمار والأفكار، متباعدى المواقع فى هجمة واحدة صادمة ما كان يمكن أن يضعه الجاحظ تحت أعين عشرات من خاصة القراء فى زمانه ؟

ترى .. هل إذا امتنعت عن منافسة الجاحظ أو مجاراته، ومارست الرقابة على نفسى، ولم تستدرجنى أوهام الحرية إلى الخلط والفوضى، فتحركت الدراسة فى إطار المنهج العلمى المنضبط: تصرح أحيانا، وتلمح أو ترمز أحيانا أخرى، أو توازن وتكنى حين تجد ضرورة لذلك، هل نعد هذا قمعا للذات تمارسه جبنا عن المصارحة، أم أنه فى جوهره توازن واجب بين حق الكاتب أن يكون حرا، وحق المتلقى ألا نعصف بثوابته، فى إطار حق المنهج أن يكون علميا موضوعيا وليس علميا وحسب؟!

(المجلة العربية – السعودية – يوليو ١٩٥٢)

(أجرى الحوار: د. وجيه يعقوب، د. عبد الحمن عبد السلام)



القطرة الثامنة والعشرون :

لمن يكتب الناقد ؟

المدخل الصحيح للجواب هو سؤال: ما الذى يتميز به الناقد ؟ الناقد قارئ ولكنه قارئ من نوع خاص، يملك وعيا شاملا بحركة الإبداع فى هذا الجنس الأدبى الذى يتصدى لنقده، كما أنه على وعى كامل بالأسس الجمالية التى ينبغى أن تتوافر فى هذا الجنس الأدبى، ويضاف إلى هذين المستويين من المعرفة خبرة عملية بوظائف اللغة، وباتجاهات الذوق العام والخاص .

من قديم كانت العلاقة بين منتج الأدب وناقده تعكس بعض التوتر، وبصفة خاصة حين يؤثر الناقد أن يبرز السلبيات، أى يتحول بالنقد إلى الانتقاد، ولعله من هنا ولدت المقولة التى كانت متوطنة فى فكرنا الأدبى العام، وهى أن الناقد أديب فاشل ! ! وبالطبع هذا سخف، ويمكن كشف زيفه بالقياس إلى مدرب فريق الكرة الذى يصنع اللاعبين لأنه الأقدر على التنسيق بين مهاراتهم الخاصة واختيار مواقعهم وتوزيع الأدوار عليهم، من ثم يكسب بهم المباراة دون أن ينزل هو إلى الملعب، وحتى .. دون أن يملك طاقة لعب أو قدرته الفنية. فا لناقد لا يستطيع أن " يصنع "، ولكنه يستطيع، بل هو الذى يستطيع أن يرتفع بأداء الصانع إلى أعلى درجات إتقانه، التى قد لا يدرك الصانع نفسه مداها.

وفى أزمنة أخرى نشبت الأزمة بين الناقد وجمهور المتلقين للإبداع (وليس بين الناقد والمبدع وحسب) ويحدث هذا حين يتطور الذوق العام، فيطلب تجارب جديدة، وأداء مختلفا، يستجيب له المبدعون، ويتحفظ عليه النقد، على الأقل لأن هذا التغير لم تثبت جدارته بعد، ويرى النقد أن يتوقف عن التعامل مع هذا " الجديد " حتى يثبت على محك التجربة وتعدد المحاولة والقبول أنه جدير بالبقاء.

فى كتاب ستانلى هايمن: " النقد الأدبى ومدارسه الحديثة " عشرة تعريفات للناقد ووظيفة النقد، وإننى أوثر واحدا منها، ومع هذا أتجاوزه بالإضافة إليه، ليس بسبب نقص التعريف، وإنما مراعاة لاعتبار خاص، وهو أن أدبنا فى عصر

نهضة، أى تغير واختيار وتجريب، وأن جمهورنا ترتفع فيه نسبة الأمية الثقافية، وأن أديبنا المنتج للأدب فى حالات ليست قليلة يعتمد على فطرته أكثر مما يستدعى مخزونه الثقافى. لكل هذه الاعتبارات فإن الناقد عندى: وسيط صديق يقدم الأديب المبدع إلى القارئ هكذا يقول أحد من نقل عنهم هايمن، وهنا أضيف أن هذا الصديق الوسيط من واجبه أن يراعى أمرين: إضافة ذكائه الفنى الكاشف إلى صنعة المبدع ليتجلى الإبداع فى أطيب صورة فى عين القارئ. وأن يتذكر دائما أن الصورة المثلى (المكتملة) للإبداع فى النوع الأدبى لا تعرف الذروة أو الاكتمال، ومن ثم لا بد من إعطاء فرصة " لنسبية " الجمال، تضع فى اعتبارها السياق التاريخى وحدود المرجعية المتوفرة، للمبدع ذاته، ولجمهور قرائه أيضا، وما تنطوى عليه تجربته من أسرار نفسه.

(الأهرام المسائى (الأسبوعى) ٢٠ / ٦ / ١٩٩٩)

(أجرى الحوار: عبد السلام فاروق)

◈◈◈◈

القطرة التاسعة والعشرون

مأزق الثقافة

هناك سبب تاريخى ودائم ينبع من علاقة المثقف بالسلطة، ففى أكثر وأطوال عصور التاريخ العربى كانت الثقافة تابعة وليست رائدة؛ مصورة، ومزينة، ومزورة، وليست كاشفة، أما المثقف فموقعه التقليدى عبر عصور متطاولة حلية فى مجلس السلطان أو مسامر يسرى عنه، فإذا تطلع إلى ما يتجاوز هذا فليس له إلا القتل مثل ابن المقفع، أو الطرد مثل المتنبى!!

فى النصف الثانى من القرن العشرين يرتكز تراجع دور المثقف بعد انتعاشه فى النصف الأول، على غياب الديموقراطية ولهذا كان الأدب فى النصف الأول رسالة، ومسؤولية، وقضية، وموقفا، فانتهى هذا كله فى النصف الثانى إلى

الغرق فى الجماليات الشكلية، أو التشكيلية، والشطح والغيبوبة والغوص وراء الغرائبى والعجائبى تأكيدا لعبثية الوجود .. وجودنا، وكل ما يقوم عليه. هذا أساس عام وشامل كإطار، وهو لا يهون من أسباب أخرى مؤثرة فى الاتجاه نفسه كسيطرة النزعة الاستهلاكية، وأسلوب اختيار القيادات الثقافية من ذوى النزعة الانتهازية، والمقايضة على المكاسب، مما يعصف بكل قيمة، ويلتوى بكل عمل وإن بدا بارقا ومطلوبا، وهذا مما يؤثر سلبا على المثقفين (الأحرار) الذين يضمرون الجدية وقدرة النقد ورغبة التمرد، فيؤثرون الابتعاد، ويلزمون الصمت، ليس بحثا عن السلامة، وإنما لضغط الشعور بالإحباط، وأنه لا جدوى من التصدى لموجة عاتية من الإفساد المستمر والمتوسع والمتساند، وتكون النتيجة أن المثقف الناشئ يبدأ خطواته الأولى وليس أمامه قدوة يتطلع إلى احتضان شجاعتها والاستمرار – ولو خطوة – بعدها، وأسوأ من هذا الافتقاد للقدوة الصريحة البازغة أنه يجد التقدير (السرى) من القيادات الثقافية، والإبعاد (الفعلى والعلنى) حين يجئ دور العمل والتقييم، ومن هنا يسهل إخضاعه للحاجات المادية، وهكذا يروض فترة بعد فترة ما بين لجنة ومؤتمر إلى أن يظل يلهث وراء الفتات، ولا يجرؤ على الرفض لأنه تعود المطاوعة. فجوهر المشكلة يكمن فى السلطة وأسلوبها فى انتقاء القيادات الثقافية المؤثرة، فهذه الأنظمة العربية (دون استثناء) لا تغلق هوامش مبادرة المثقف وحسب، بل تسحب دماءها وإمكاناتها، لأن هذه الأنظمة لا توكل إدارة المشروعات أو المؤسسات الثقافية إلى من يحسن إنجازاتها، بل إلى من يديرها وفق مفاهيم السياسة العامة السائدة، ولذا لم تعد للمثقفين (بوجه عام) أهداف بعيدة أو رؤية عميقة (إنسانية) وإنما يعيشون (فكريا) يوما بيوم، وقد يتمنون فى أقصى أحلامهم أن يمر اليوم على خير، فقط لا غير، وفى غياب الوضوح تولى كثير من المسطحين والأدعياء منح أنفسهم لقب " مفكر " ! ! لأن وصف " مثقف " وصل إلى حضيض الصفات. ومن ناحية أخرى انتزاع " الإعلامى " مكان المثقف القديم، ولهذا اختلف المنظور العام للمثقف، فقد كان " المثقف " من يؤلف الكتب وينشر فى الصحف، أما الآن فهو من يظهر على شاشة التليفزيون بصرف النظر عما يقول، وعن الرسالة التى يحملها. إن المثقف الحقيقى يرفض طبيعة الاستهلاك اليومى، ولا ينساق مع الموجة الزاحفة، ولكن هذا المثقف – للأسف – لا يحظى

بحق التواصل المنظم مع مجتمعه ومع عامة المثقفين أيضا، لأن الأجهزة لن تمنحه إشارة المرور عبر تقنياتها المبهرة. (الشرق الأوسط – لندن ١٣ / ٣ / ٢٠٠٢)

(أجرى الحوار الدكتورة الشاعرة عزة بدر)



القطرة الثـلاثـون :

مع الشعر الحر.. وليس ضد الشعر القديم

إن الموقف "مع" أو" ضد" أحادى الاتجاه، وحاد ولا يليق بمفكر يوازن بدقة، ويتجنب الأحكام العامة. ومن وجهة علمية فإن كل شىء ينطوى – بدرجة ما- على نقيضه!! إننى لا أجد عذرا إلا أن يكون "استثنائيا" لمن يرفضون الشعر الحر، إذا تقبلنا أنه الشعر الجديد. فنحن عشاق للحرية، ونحن نؤثر الجديد فى كل ما نتعامل به و معه، فلماذا الشعر وحده، ينبغى أن يظل حبيس الإطار الخليلى الجاهز منذ قرون، وليس للشاعر الا أن يخضع حسه وانفعاله لهذا الإطار المفترض، والمفروض علينا سلفا، وكأنه "الفورمة" التى لا يسمح له بالمرور إلا من خلالها؟

هل قضية الشعر الجديد أو الحر قضية إطار موسيقى، أم قضية تكوين وبناء؟ إننى أميل إلى التصور الثانى، حتى وإن كان أكثر الاختلاف المعلن يدور حول موسيقى الشعر، وهل نعد البحر قيدا، يؤثر فى توجيه الصور والمعانى والانفعالات، ويؤدى إلى طمس الفروق؟ أم أن القضية لا تتجاوز قدرة الشاعر ذاته، واستعداده، بدليل أن الإطار القديم (الخليلى) اتسع لأعمال باهرة ودالة، كما يحتوى على كثير مما لا شأن له، وأن الإطار الجديد (التفعيلى) لا يختلف عن هذا، ففيه قصائد متفوقة ذات خصوصية فريدة، وكذلك نجد فى هذا الإطار الجديد ما لا يستحق أن يوصف بالجدة إلا من حيث مراعاة زمن صناعة القصيدة، وليس القصيدة ذاتها. ومع هذا يميل اقتناعى – مع التسليم باختلاف الموسيقى – أن هذا الاختلاف هو أيضا من عناصر البناء، وأسس التكوين الخاص، وهذا لا يستند إلى فروق المرجعية والتكوين الثقافى ومفهوم القدوة والنموذج الفنى لدى كلا من

الشاعرين (الآخذ بموسيقا الخليل، والمفضل لشعر التفعيلة) وحسب، وإنما يتجاوز هذا إلى المستوى الفلسفى الماثل فى مبدأ البناء وعناصر التكوين. إن عبارة "الهارمونى" و"السيمفونى" لم تتداول إلا مع بزوغ الشعر التفعيلى، والهارمونية والسيمفونية ليست مجرد تحرير للإيقاع من سطوة الرقابة، وإنما هى بناء روحى ونفسى وفكرى ينعكس أو يتجسد فى كافة المكونات. الطريف أن ندوة عقدت بالجامعة الأردنية عن الشعر الحر، كان هذا منذ بضعة أشهر، وكان السؤال الذى طرحه عريف الندوة: هل ينبع الشعر الحر من التراث فنقف معه وندعمه باعتباره حركة، متطورة عن أصل تراثى يمكن تقبلها، أم أنه وافد لقيط؟! وهذا وصف عجيب ومستهجن لاستقبال الجديد أيا كان لأنه وصف متحيز مستهجن حتى قبل الفهم وقبل التجريب. إن السينما وافد لقيط، والمسرح كذلك، وكثير من فنوننا الحديثة وافدة ولقيطة إذا سوغنا أن يكون كل جديد ليس لنا به عهد وافدا لقيطا .من ثم لا يصح طرح هذا السؤال، وإنما السؤال الأحق بأن نبحث عن جوابه: هل نحن بحاجة إلى تطوير الشكل الشعرى المأثور، ونمط القصيدة التراثية؟ ما الأشكال الفنية الحديثة، التى نشعر بافتقادها وصعوبة أو استحالة تطويعها للعروض الخليلى، ويستطيع الإيقاع الحديث أن يقدم إنجازا مهما ومكملا لمنظومتنا الإبداعية؟ هذا "الفتح" على أهميته، لا يقترب من عظمة تراثنا الشعرى الذى ينبغى أن يحتفظ فى عقولنا وقلوبنا بجماله وخصوصيته، التى هى خصوصيتنا التاريخية.

(السياسة- الكويتية ١٩٨٦/١١/٢٣)

(أجرى الحوار: ناصر الطفيرى)



رؤية سابعة

- الشهادة الثانية والعشرون: تأمـــــلات **أميــن ريــان**
- ـــــ الثالثة والعـــشــرون: نفثـــات **شعر: سليمان الخليفى**
- ـــــ الرابعة والعـــشرون : من علمنى حرفاً **سميــر عبـد البـاقــى**
- ـــــ الخــامسة والعشرون : محمد حسن عبد الله

أ.د.عبد الله محمد الغذامى

✦ ✦ ✦

◈ عنـــــه (١٤): حادثة خط الاستواء **د. بهاء الدين مزيد**

(١٥): المسرح المحكى واستكناه التراث **د. صلاح الحفنى**

(١٦): الحب / الواقع **د. مصطفى الضبع**

✦ ✦ ✦

◈ إليـــــه (٧): اختلاف التأويلات **أ. د. حميد لحمدانى**

✦ ✦ ✦

◈ قطـــــــرات **أ. د.محمد حسن عبد الله**

* الحادية والثــلاثــون : التراث العربى.
* الثانيــة والثــلاثــون: انتقال إلى واقع يتجدد.
* الثالثــة والثــلاثــون: عبد المنعم. . كيف نفهمه ؟.
* الرابعة والثــلاثــون : معضلة اللغة العربية.
* الخامسة والثــلاثون : ترويض أمريكى.
* السادسة والثلاثــون : حوار مع القمر (شعر).



الشهادة الثانية والعشرون:

تـأمــلات

أمين ريان

صدرت رواية" وقائع استشهاد إسماعيل النوحى" للكاتب سمير ندا في طبعتها الثانية بتاريخ مايو ١٩٩٨ عن هيئة قصور الثقافة. وفي هذه الطبعة دراسة بقلم الدكتور محمد حسن عبد الله رأى الأصدقاء تسجيلها حتى يمكن استعادتها ومناقشاتها ورصد المداخلات الأدبية والنقدية التي أثارتها الرواية منذ طبعتها الأولى في العام السابق.

وساعدت الظروف التي مرت بالساحة الأدبية على جعل هذه الدراسة محورا حيا للحوار مع من أضلهم الخطاب السياسي والاقتصادي فانحرفوا إلى التآمر على الخطاب الثقافي .

ورغم ما قوبلت به دراسة الدكتور محمد حسن عبد الله من اهتمام وثناء إلا أن الأمر لم يخل من انتقادات بعضها رد عليها النص نفسه وبعضها تولى الإجابة عنه المتلقون.

لقد زعم البعض أن رواية وقائع استشهاد إسماعيل النوحى ليست إلا تقليدا لتقليعة جيمس جويس (في روايته البوليسية) التي أبدعها على نمط إلياذة هوميروس اليونانية. لكن بأسلوب تهكمي معاصر. وهنا نجد الدراسة تجيب فى ص ٤٦٦ إذ يقول الدكتور محمد حسن عبد الله :

والرواية تجئ من موقع الضرورة الفنية التي تخص فن الرواية عامة وتخص هذه الرواية بالذات، فالكاتب لم يدفع بالمتلقى إلى طريق مغلق من اليأس وعدم الثقة .

كما فعل الكاتب جيمس جويس وهو يرفض أن يخدع القارئ عن واقعة .. بل أن سمير ندا يرتب المقدمات التاريخية فتؤدى بالضرورة إلى النتائج التى رست

بها سفينة السرد على شاطئ النص الأدبي. وليس هذا فقط لما تتميز به الرواية من طرافة الأحداث ولكن هناك أيضا وصايا الجد خليل النوحى التى بها يتأكد المعنى الدلالى القيمى مثل:

أن قانون النوحى (الحب) برغم نذير الطوفان المجهول.

إياك ان تبيع كتابا قبل أن تقرأه.

إياك أن تشترى المعرفة بالتعاسة وحدها .

وهي كما يرى القارئ ثلاث علامات أساسية في توجيه البطل. وهنا يتلقى القارئ الاشارات (العلامات) المعرفية خلال الرواية باعتبارها متجددة .. قابلة للتجدد بمعاودة القراءة. وبالإضافة إلى ذلك فان استشهاد اسماعيل النوحى كعمل فنى تواصلت مع تغريبة الهلالية في نصها الشفوى الإنشائى لكن بأسلوب معاصر رغم أنها لا تعد تحديثا تهكميا ولا معارضة دلالية لمقاصدها التراثية كما فعل جيمس جويس مع الملحمة اليونانية (الإلياذة).

لقد ركز سمير ندا على الصراع بين الخير والشر الذي كان بين أبطال الهلالية في القرن الخامس. ذلك الصراع الذي تجدد عبر الأجيال فبعد أن كان بين أبو زيد ودياب أصبح بين ابراهيم (حفيد النوحي) وشحات (حفيد دياب) في الزمن الحديث .

لقد زعم أحد المعلقين أن الدكتور محمد حسن عبد الله استبعد في دراسته النقد الحديث وكأن المنهج الذي اقيمت عليه الدراسة لا ينصح بالتحليل النقدى الحديث السيمنطيقى الذي تنطق به الدراسة كما جاء في ص ٤٦٥ .

"والملحمة في جملتها علامة تقررها الدلالة اللغوية .. وقد اختار الروائى أن تكون السياسة والتراث والعجائبية والكابوسبة في عصرنا (علامات) بارزة في استكشاف أفق جديد للفن بعد عصر التبعية الأدبية، وذلك حتى لا تتحول قراءة الرواية إلى مجرد تناول نص شفوى كان معدا في العصور القديمة للإنشاء .. وتحويله إلى نص كتابى للقراءة بلغة معاصرة وكذلك حتى لا تتحول قراءتها

تحديثا للهلالية يقتفي أثر وقائعها التاريخية ليعارضها معارضة تهكمية تنقلها من الشعر إلى النثر. ومن الدراما إلى الكوميديا .

إن الرواية (كما صاغها سمير ندا) تؤصل في أسلوب عصرى الواقع المعاش في زمن الكاتب وذلك برصد الأحداث والأضغاث التى تؤلف الوقائع والكوابيس الجماعية التى تقتحم المسافات المجهولة في أعماقنا بواسطة عمل يخلق شعورا داخليا يجعلنا نتلمس انسانيتنا على نحو يتعذر بلوغه بغير العمل الذي يبدعه المبدع لا ليكون محايثا فقط لحظة تلقيه بل لينتقل مع المتلقى من حال إلى حال وكذلك ينتقل خلال الجماعة من جيل إلى جيل ليخلق الهوية والتاريخ الذي هو ضمير الأمة.

إن الدكتور حسن عبد الله يلفت نظرنا إلى أمرين كانا من العوامل الأساسية في تناسخ الماضى والحاضر ص ٤٦٦ ألا وهما التداعى النفسى والشعرية اللغوية.

أما التداعى فهو عند سمير ندا لا يدين لفرويد أو يونج فيما ذهبا إليه من التحليل والعلاج السيكولوجى عن طريق تيار الوعى. وأما الشعرية فهي الشفوية والإنشاء الذي يقوم عليه البناء البلاغى للملاحم التراثية ومنها الهلالية .. وهي مطمح كل إبداع في المجتمعات التى قاومت بفنونها فقد الذاكرة والانقراض. إنها الشعرية التي تؤصل خصوصية التطور كما تؤصل سعر المبدع في تثقيف عمله ص ٤٦٧ وهما العاملان اللذان بدونهما يندثر الشكل الفنى الذي من طبيعته أن يعيش على الاستمرارية والتطور وبذلك يبنى ذاكرة الأمة .

ولذا فاختيار شخصية ابراهيم النوحى في هذا العمل ليقود سياق الأحداث ليس لأنه أبو إسماعيل (شهيدنا المعاصر) وحسب ولكن لأن إبراهيم يقوم في مخزوننا الثقافي بوظيفة مزدوجة. فهو علامة التواصل العرقى كما جاء في القرآن الكريم :

(رب إنى أسكنت من ذريتى بواد غير ذى زرع) أو كما قال أبوه :

(أراغب أنت عن آلهتى يا إبراهيم !!!) وهو أيضا علامة القلق على الوجود الآدمى – فهو المتمرد على المألوف. جواب الآفاق طارح الأسئلة – المتجدد في كل عصر .

وهو الذي انتقل في المكان. أى من مسقط رأسه إلى المنافي والتخوم وكذلك انتقل في الذاكرة – أى من الماضى إلى الحاضر.

فهو المحور الذي تدور حوله أحداث الرواية – أى العلامة الأدبية الكبيرة التى تنتسب إليها سائر العلامات .

لقد تمنت إحدى الباحثات لو حررت الدراسة مؤلف الرواية من هيمنة النصوص المقدسة والدليل على أن الدكتور لم يأخذ النصوص الدينية عند سمير ندا مأخذا تسليميا هو ما جاء في التحليل الذي يتخلل الدراسة .

إنه على إيجازه يكشف عن الصفة الأيقونية لثوابت العمل فهو لم يتناول تلك الثوابت تناولا تقليديا وكأنها مشروع جديدة على متن قديم .

لقد جهد الدكتور في اكتشاف الآفاق الجديدة وأنطق النص في حرية وانطلاق أنعش المشهد الثقافي الذي أصابه الركود والتبعية كما أصابته العجمى .وهو ذلك الركود الذي جعل المصطلحات المستحدثة تعجز عن الإفصاح باللسان العربي وبذلك واجه المؤثرات التي تؤثر على النقد تأثيرا سلبيا يتضح في سيطرة مركب النقص الذي يصيب ملكاتنا النقدية أمام النقد الغربي. وكذلك سيطرة التقية التي يلجأ إليها الناقد اتقاء المواجهة مع السلفيين وحراس التراث .

لقد كانت المساجلات التقليدية بدءا بالأصمعي وانتهاء بابن الأثير قائمة على التقنيات اللغوية والفنون البلاغية. وليتنا اقتصرنا على تلك المساجلات الخصبة ولم نلجأ إلى ما يرعب المبدعين ويضاعف غربتهم من فنون القذف والافتراء التى يشهرها متآمرون دخلاء علي الثقافة يعمدون إلى التجريح والتشهير وإثارة الفتن حتى يوصفوا بالجرأة والغيرة (الوطنية والقومية) بينما هم قد اختلط عليهم الأمر فلم يعد خطابهم موجها للبنية التحية من مجتمعهم ولا للساحة الأدبية من عالمهم بل أصبح موجها للسلطة وحدها .

إن أحدا من المثقفين لا ينكر أن الجاحظ مازال سيد الدفة الثقافية التى تقود سفينة الإبداع في لغة الضاد حتى أيامنا هذه وذلك رغم توالد الأجناس الأدبية وتناسخها. فهل من حيلة لمديح أو منافق لبث الفرقة وإشعال الفتن ؟؟

إن دراسة الدكتور محمد حسن عبد الله على إيجازها حث على إزالة غشاوة التحجب التى رانت على الضمائر وجثمت في افق الثقافة فطمست المثال الذي يجب أن يحتذى في زمن فقد فيه المعنى. وهى دراسة تشير إلى النموذج الذي يجب أن يكون عليه المثقف الذي لا يعد نفسه منذورا دون سواه لتوجيه دفة الأدب. المثقف الذى لا يعد نفسه أولى من سواه بحراسة الفكر وحماية المقدسات. إن في استعادة هذه الدراسة تأملا ونذيرا، تأملا متواضعا في رسالة موجهة لذوى الضمائر الحية تذكرهم بما حجب من فضائلهم الأصلية بسبب تدهور الحضارة المعاصرة كما هي نذير بما سيؤول إليه التشدق والتآمر من سوء المصير .

إن انفصام الوشائج وفقد الثقة بين المبدعين والمتلقين من الجماهير التى خذلها الخطاب الاقتصادى والخطاب السياسى .. لهو الخطر الداهم في زمن لم يعد يعول فيه عل العاهل (ظل الله في الأرض) ولا علي لزعيم المأمول الذي يمكن أن يتعهد حلم المحرومين والمغلوبين على أمرهم. إنه الزمن الذي لم يعد فيه من ملاذ لأية شعب من شعوب الأرض إلا الصفوة من بنى جلدتها الصفوة ممن قيضهم الله لصناعة حلم التقدم وحماية الحرية الإنسانية .

الشهادة الثالثة والعشرون:

نفثـــــــات

سليمان الخليفى

مهما يبقى كالريح البحر

مهما يبقى كالفجر البر

مهما يمضى كالدرب الوقت

يبقى، يجرى كالحرب

النحت. ..

كالوجد، الشهد، الموسيقى

مهما تُسقى بالروح

الفيزيقا

مهما نشرق بالحرف

حلما أو ريقا،

نغضبْ، نلعبْ، نُعربْ

مالا يُعرب

مهما ننساق إلى الدنيا، ويفوز الأجمل لا الأرقى

مهما نطغى

نمضى كالشط فلا نقفُ،

نقفُ كالشط فلا

نبقى

صورا نلقى

كالبيت الشعر على المطر

كالخيمة فى حقل الوهج

كالبيت الطين، الجسم، الخوف

المنتبذ، كالصخر، النهر، النخل، الخيل

المنجرد ،

كالأبدع ما فى ذى الدنيا

كالآدم أعجب من يهوى

يَهوى يُهوى ..

مهما أمحمد ترحل أم تبقى. ..

تبقـــــــــــى

أمحمد إذهب لاتعدِ ..

تَعـــــــــــُدِ !

أنى ما تذهب فى بلدى !

من ابنك إذ يمشى

كبد

أحسست إذا يمشى

ولدى ..

وبحرفك، إذ تقرأ، أشعر

لكأن القلب ملء

يدى. ..

عشرون وخمس من عمرى

لهم الأسباب وكن ..

غدى

إن العشرين لتُدهشنى

والخمس تشتت مُعتقدى .. .

وبكيف مضت ! كالخمرة فى كفٍّ، مدد !

إذهب أو فارحل وابتعد

ما ثُنيا الود سوى بيدى

أولست بكل الخمر ..

صدى !

إذهب ..

فلمصرك مهما تستكثر !

أو تستكبر

أعجز

من أن تَخرق قلبى:

أن يسلاها،

وتحرر من عقلى

طولا: أن ينساها

الشهادة الرابعة والعشرون

من علمنى حرفاً ...

سمير عبد الباقى

خمسون عاما أو أقل قليلا تفصل بين لقائى بالأستاذ (العشي) مدرس الرسم بمدرسة الجمالية الابتدائية بمحافظة الدقهلية وعمرى ٧ سنوات ولقائى بالدكتور محمد حسن عبد الله بمؤتمر الفيوم الأدبى وعمرى يقترب من سن المعاش .. وبقدر ما جعلنى اللقاء (بالمدرس) الأول أحلم أن أكون مدرساً .. بقدر ما ملأنى اللقاء (بالمدرس) الثانى حسرة لأننى لم أستطيع أن أكون مدرسا .. وإن كنت قد حاولت جهدى أن ألعب دور المدرس بالقدر الذي دفعنى وحرصنى على أكون كاتبا للأطفال تربطنى بهم علاقة غير مباشرة، بديلة للعلاقة الحميمة الرائعة التى طالما تمنتها في اللقاء المباشر .. وجها لوجه .. بين المدرس وأطفاله أو ابنائه من مختلف الأعمار . .

كان الأستاذ (العشي) أنيقا رقيقا .. وفنانا .. تشع عيونه ثقة وحنانا يغمرنا نحن الأطفال الريفيين من أبناء قرية الجمالية والقرى المجاورة – الكفر الجديد وليسه الجمالية .. وميت مرجا سلسيل والبصراط واسكندرية الجديدة وميت سلسيل .. في زمن لم يكن التعليم قد صار كالماء متاحا للجميع وعلى (مد الإيد) بعد ..

كانت تنقلنا إلى الجمالية وسائل مواصلات بدائية .. من كافورى ودرويش .. والسكه الفرنساوى .. والشاحنات المكشوفة .. بل وعربات الكارو والحمير .. كنا أولاد (فلم يكن قد حدث طوفان الغزو العشوائى للتعليم فى كل مراحله) ما بعد المرحلة الأولية بتلك القرى النائية بالقرب من مستنقعات وبرارى بحيرة المنزله .. وكنا ندخل للمدرسة لنتلقى العقاب على كل شئ .. فلابد أن تتسخ ملابسنا من وعثاء الطريق .. وأن تتطين أحذيتنا .. وينحل وبرها التراب والطوب المتحول إلى كور للعب .. وأن تتلوث أظافرنا ببقايا الطين والهباب وتطول دون علمنا كل يوم. .. مما يجعل الإقتراب من باب المدرسة (حتى لو أفلحنا في الوصول في الموعد) نوعا من عذاب الترقب والاحساس بالذنب المهول الذي تم ارتكابه لأسباب

لا يمكننا السيطرة عليها .. وكم كانت سعادتنا في تلك الأيام التى يكون لنا حظ وجود حصة الرسم في بداية الجدول .. لأن تصورنا لما سيكون فيها يطرد عنا كل أشباح العقاب آلامه المنتظرة.

إذ يهل علينا الأستاذ العشى .. مبتسما وحانيا .. يلمع وجهه الصبوح بسبب استعماله لكريم ،الذي لم نكن نعْرفه أصلا فكنا نظن لمعان وجهه هذا من شرب

الخمر، (كما أوحى لنا به إبن رجل مفتى من زملائنا) .. وتفوح منه روائح الكولونيا العطرة، يحمل كتابا ذا جلدة مقواه سوداء غامضة .. حين يفتحه ليقرأ لنا ويحكى .. تشرق في الفصل ألف شمس تضئ. أعماقنا التى أظلمها الخوف والفقر وقلة الحيلة .. ويضع لنا من الكلمات أجنحة يطير بنا وبها إلى جبل غامض يدعى الأوليمب ويعبر بنا وبها بحارا لا نهاية لها لنقابل حوريات وجنيات وألهه .. ويحط بنا وبها على شطآن جزائر غامضة بها حيوانات أسطورية ذات عين واحده وعمالقة لهم نصف أجساد بشرية وأخري لخيول أو ماعز

كل هذا وعيناه الخابيتان وابتسامته الساحرة نجعله لنا أبا وأما وملاكا حارسا .. يؤرجحنا صوته المعبر المؤثر مع طبقاته المختلفة علوا وهما وحزنا وفرحا .. وغضبا ورضا فتتفجر فينا طاقات تفوق كثيرا إمكانياتنا البسيطة الفقيرة .. فنرسم ونحلم .. ونمتلك العالم في قبضاتنا الصغيرة .. هل يمكن أن يحدث هذا لى ؟ دون أن يصبح حلمى الأكبر أن أكون أنا الأستاذ العشى .. وأن أبصر ما تفعله كلماتى فى الآخرين. وأنا أعرف تماما هذا من خلال ما كان يحدث لى في حينه وما حدث لى بعدها.؛ ولم يكن (المدرس) الأول وحده .. الذي فتح قلبى وعينى على ما يمكن أن يصنعه الإنسان العارف الفاهم القادر الحاني بما يعرفه عن الدنيا في الآخرين ممن لا يعرفون .. ولا تتاح لهم سبل أن يعرفوا. .وما يبثه من قوة فهيم .. وما يشعرهم به من قدرة .. وما يزرع في وجدانهم من حب وثقه .. ورغبة في امتلاك الصعب بل والمستحيل.

كان الآخرون لا حصر لهم، ومعظمهم من المدرسين مثل ما كان للأستاذ (العشى) من تأثير علي. .. الأستاذ المعاولى والشيخ على سعود والأستاذ محمد شاكر وبابا مصطفى معلمو اللغة العربية من نحو وصرف وإملاء وخط ونطق وأدب ..

الأستاذ صليب مدرس الكيمياء وساحر المعمل ..

والأستاذ كميل عجيب مدرس التاريخ وعاشق التراث والبطولة

والأستاذ كمال أبو طربوش مدرس الجغرافيا ممزوجة بالسياسة ومنسبة للناس وللحرية ..

و... و... وشهدى عطية الشافعى / متفائلا باعثا على الثقة في الغد وآخرين لا حصر لهم عشرات ،كان لهم تلك الرغبة في البناء والتنوير والقدرة على شحن روح الضعفاء بالقوة .. والغافلين بالرغبة .. والعاجزين بالحلم والأمل وحب الاستطلاع واللهفة على التجاوز .

وكان لهم جميعا فضل البحث عن دور بديل لدور المدرس الكامن فى قلبى .. والمسيطر على وجدانى. فعدت كاتب أطفال ودراما .. متيما بالتشخيص وصرت شاعرا .. ثائر ورافضا متمردا .. وعاشقا حتى النخاع للحقيقة وللحرية ولهذا الوطن. .ولذا كان لقائى بعدما يقرب من الخمسين عاما بالأستاذ (المدرس) الدكتور محمد حسن عبد الله عبقا بتلك الفرحة والبهجة التى تبعثها الذكريات الطيبة التى لا تنمحى أثارها .. ولا تموت في القلوب الحافظة للجميل والعارفة بقيمة ما زرعه الآخرون في النفس والروح ..

جلست أستمع إليه في مؤتمر الأدب بالفيوم وكان معنا نقاد وشعراء ومفكرون .. وجلس هو مع آخرين على المنصة .. كنت أسمع عنه وكانت المرة الأولى التى أجلس منه مجلس التلميذ (وإن كنت أكبر سنا !!)

فتجسد أمامي فيه كل أساتذتي القدامى منذ كنت في السابعة من عمري بمدرسة الجمالية الابتدائية .. ومدرسة ميت سلسيل الابتدائية، وأعادت لى نبرات صوته صدى أصواتهم من فصول مدرسة المنزلة والأيوبية الثانوية بالمنصورة وكشك بزفتى. ودمياط الأميرية .. وقاعات محاضرات لها طابع آخر وعزف مجهولة وزنازين الفكر والحلم من خلال ذلك الوهج الذي ينبعث من القلوب إلى القلوب ومن العقول إلى العقول. ومن المدرس للتلاميذ .وتمنيت أن أمتلك تلك القدرة الساحرة على الحكى بهذه السلاسة .. وعلى الاقناع بكل هذا القدر من

الإيمان بما أقول ليصدقنى من يسمعنى .. حتى وإن اختلف معى وعلى التواصل الذي يحطم عوائقه التواضع والبساطة ..

يومها .. حلت مشكلتى مع كثير من قضايا النقد في بلادى تلك التى يسهم في إبهامها النقاد أنفسهم ،كما كان يفعل الكهنة القدماء للسيطرة بالوهم أو الكذب على عقول وقلوب السذج من مبدعين وقراء وتابعين .

يومها .. أحسست بالثقة في عقلى وفيما أومن به من أفكار حول الابداع والأدب والخلق الفنى والصورة والكتابة نفسها .. وكان الفضل للبساطة المعجزة الموجزة التى يشرح فيثير ولا يبهم ويبسط ولا يضغم لأنه يعلم ويريد أن يعلم ،لم أصبح من حوارييه ولا من تابعية ولكنه أعطانى الثقة بقدرتى على الاختلاف معه بل ورفض بعض مقولاته لكن دون أحد أو إحن – كما يحدث عادة فى عالم المثقفين المصريين. بين كهنة النقد وعامة المبدعين ..

ما الذي يجعل للإنسان مثل هذه القدرة .. التى افتقدتها فلم أصبح مدرساً (بالمعنى الذي يعنيه الشاعر؟؟) فتمى الأمديد – لا تختلف كثيرا عن ميت سلسيل .. والفارق الزمنى. لا يعتبر كبيرا في مسيرة نفس الجيل .. ما الذي يحدد المصائر بالضبط ..

ويدفع الناس إلى طرق مختلفة ودروب متنوعة .. ولكننى التقيته وفرحت بلقائه لأننى شممت في عالمه رائحة العوالم التى فتح الاستاذ العشى عينى عليها في طفولتى المبكرة، ودفع روحى لتمثلها في شبابي وحتى كهولتى .. ورأيت تلك الأشياء المجهولة التى تحجب أسرارها إلا عن المريدين والاصفياء والموعودين بالوصول .. وتعرفت على تلك الأماكن التى زرتها بعين الخيال فلمستها باليد (محسوسة) كأننى خضت البحار إليها وقطعت الفيافي لأبلغها. .وعبرت الجبال لأعيش فيها .. وإن لم أتحقق من أننى حصلت عليها بعد .. إذ تظل حاضرة مراوغة. ماثلة وهاربة. ومنذ مؤتمر الفيوم ذاك وقد مضت سنوات عليه – وأنا أجدنى قريبا جدا منه .. لأن هناك خيطا خفيفا يربط بينى وبين أولئك الذين أضاءوا شموع روحى وأيقظوا في وجدانى رغبته العارمة لمعرفة العالم بل

امتلاكه ولمشاركة الآخرين في ثماره وبؤره عبر اكثر من خمسين عاما منذ الأستاذ المدرس الأول العشى .. والمعاملى .. والنشار وشاكر وسالم وصليب وكميل وميشيل وسليم وعبد ربه .. وشهدى والشيخ على وحداد حتى .. محمد حسن عبد الله .. خيط أقوى من كلمات يخطها القلم أو ينطقها اللسان .. لأنها تتصل بما تصنعه الروح بالروح. .. والقلب في القلب والعقل مع العقل حسب ما يدركه وجدان الشاعر .

الشهادة الخامسة والعشرون

محمد حسن عبد الله
الشهادة أولا والتحية ثانيا

ا.د.عبد الله محمد الغذامى

-١-

كنا في مؤتمر في الكويت قبل بضع سنوات، وكان للأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله ورقة هي من أهم أوراق المؤتمر، وتولى التعليق عليها أحد أصدقائنا من النقاد الشباب، وكشأن الشباب مع الشيوخ، راح الناقد الشاب يستعرض كل طاقته من الاعتراض والمخالفة في الرأي والمنهج، وراح يطالب الباحث بتعديل منهجيته وتغيير خطة عمله وبحثه. كان هذا يجرى على مسمع منا ونحن في القاعة، وكنت شخصيا على درجة من الانزعاج والحيرة، فهذا الناقد الشاب صديق شخصي لي، وأعرف اجتهاده وحرصه وإخلاصه في إبداء الرأي، كما أعرف حرصه على مواجهة التقليديين وتربص الفرص بهم، وفي المقابل كنت أشعر بورطة صديقى الشاب، فهو لم يوفق في اختيار الضحية، فمحمد حسن عبد الله ليس بذلك الشخص الذي يقال عنه مثل ذلك النقد، ومن هنا قررت أن أرد على صديقي حينما تتاح فرصة المناقشة للحضور. وظللت أستمع وأتساءل عما يمكن أن يفعله الدكتور محمد حسن عبد الله مع هذه الهجمة المباغتة فعلا، وهل سيكل الأمر لنا نحن من غارفيه والمتابعين له، أم سيرد بنفسه ردا لا أدرى كيف يكون بما إنه دفاع عن النفس، والمدافع عن نفسه وعمله يكون دائما في الموقف الأضعف، غير أن هذا الرجل ما لبث أن فاجأ كل الحاضرين حينما أخذ الكلمة قبل أن يتداخل الحاضرون، فقال عن نفسه بصوت قاطع وموزون: أنا يا أخوتي ناقد أكاديمي تقليدي، وأرجو أن تقرأ ونى كما أنا وبهذه الصفة.

في هذه اللحظة تغير كل شئ في القاعة، وتبادل الجالسون النظرات باندهاش بالغ، فهذا الرجل، محمد حسن عبد الله، قلب الطاولة على صديقنا الناقد

الشاب وسحب البساط من تحت قدميه، ولم يعد بيد الشاب سلاح ينافح فيه، بعد أن سقطت دعوى التقاليد والأكاديميات والأعراف، وهي ما كان الشاب الناقد يركن إليها، ثم إن محمد حسن عبد الله قال كلمته في منتهى الهدوء والرزانة، وبشيء من الأبوة لذلك الشاب الجالس إلى جواره .

لقد امتلك محمد حسن عبد الله جو القاعة وعم الحضور حسن بالتقدير والإعجاب بهذه الحكمة والتواضع والصدق مع الذات ومع القيم العلمية والحوارية وحينما جاء دورى في الكلام جعلت حديثى حول هذه النقطة تحديدا، وهي نقطة تجب الإشادة بها والتعلم منها، فالمرء يجب أن يؤخذ بمنهجيته وبأعرافه التى يستند إليها، ثم إن المنهجية الأكاديمية التقليدية ليست عيبا ولا جريمة نبادر إلى إعلان التوبة منها وإشهار البراءة، أو تقريع أصحابها عليها. لقد كان محمد حسن عبد الله صادقا مع ذاته أولا، وكان موضوعيا وواقعيا مع الآخرين، وفي قوله حسم أكاديمي موضوعي لسؤال المنهجية وسؤال البحث .

تلك أستاذية وموضوعية لا يصل إليها إلا رجل عركته التجارب وأتقن كيف يتعلم منها، ويكفي أن نعود بأذهاننا إلى أى مناسبة أو مؤتمر لنتذكر كيف يتعارك الباحثون ويتطاحنون حينما يصف أحدهم الآخر بالتقليدية الأكاديمية، ويروح كل واحد منهم ينافح وينفي، وكأنما هي جرم معرفي وأخلاقي، وننسى أن التقاليد الأكاديمية في الدرس والبحث هي ما أسس الفكر البحثي في كل جامعات الدنيا، وهي ما يضبط العمل البحثي ويحميه، وكل خروجاتنا على الأكاديمية التقليدية ما هي إلا صدور عنها وتعزيز لها، وكل مساعي البراءة من التقاليد والأعراف والخطاب المؤسساتى إن هي إلا لعبة أجيال، وليس من الحكمة، ولا من الصواب أن يتبرأ المؤسسون من الأعراف، كما أن ما يحمله الشباب في نفوسهم من تجديد وتغيير سيؤول إلى عرف أكاديمى وتقليد علمى سيأتى من يصفه بالتقليدية العلمية والأكاديمية المؤسساتية، فهل سنتبرأ منه حينئذ، أم سنكون على درجة من الحكمة والوعى، كما كان محمد حسن عبد الله في مؤتمرنا ذاك ... ؟

هذه شهادة أقولها في حق رجل يستحق منا أكثر من شهادة، وأكثر من تحية، ومع شهادتى أرفق هذه الورقة محملا إياها التحية والتقدير لتاريخ محمد حسن عبد الله في التعليم والريادة وفي أخلاقيات العمل .

حادثة خط الاستواء(١): قراءة فى رؤية فى أسطورة ..

د. بهاء الدين محمد مزيد

١ – الشيء بالشيء يذكر:

فى برنامج تليفزيونى رمضانى مصرى شهير طرح المذيع اللامع سؤالاً عن مؤلف قصة (حىّ بنى يقظان) بحيث جعل "حىّ بن يقظان" إشارة إلى مكان لا إلى شخص. ليست هذه الأخطاء غريبة على مذيعى ومذيعات الإذاعة والتلفزيون فى وطننا.

لكن ما صلة هذه المقدمة النافرة بالدراسة الراهنة؟ ربما لأننى كنت أقرأ مسرحية الدكتور محمد حسن عبد الله عندما لفت نظرى هذا الخطأ الساذج الدارج المتكرر عن ماهية "حىّ بن يقظان". مجرد مصادفة وربما لأننى أريد أن استخدم الحادثة (حادثة خط الاستواء وحادثة الخطأ المستفز) للتذكير بأن الأدباء والفنانين هم حائط الدفاع الأخير عن تراثنا .

وهم لا يتوقفون عند مرحلة الدفاع بل يتجاوزونها إلى بث الحياة في عروق هذا التراث وتفعيله. إن الأدب النبيل الجميل لا يقف من التراث موقف الجهل/ التجاهل أو المقاطعة، ولا الاستعلاء أو التقديس الأعمى، ولا التزييف لصالح قوميات أو أيديولوجيات معينه أو التسليع أو التوظيف لتحقيق مكاسب مادية أو سلطوية(٢)، بل تبقى علاقته بالتراث علاقة متوازنة تجمع بين التعاطف والانتهاك لتحقيق أهداف نصية معاصرة .

٢ – بين الشعر والدراما والفلسفة:

فى مرافعته الشهيرة دفاعاً عن الشعر، يقرر أرسطو أن الشعر يشتمل على قدر أكبر من الحكمة والتفلسف من التاريخ، لأن المؤرخ يشغل بما حدث بينما

يشعل الشاعر بما يمكن أن يحدث حسب قوانين الاحتمال والضرورة (الصدفة والحتمية). التاريخ سجل لما يظن أنه الماضى، أما الشعر فهو يتنقل بين الواقع والخيال، بين الموجود والممكن، يقلد جوهر الأشياء لا مظاهرها (٣) .

لم يتوقف فيليب سيدنى – أحد رموز عصر النهضة في إنجلترا – عند هذا الحد، بل فضل الشعر على التاريخ والفلسفة معاً فى اعتذاره الشهير للشعر وذلك تأسيساً على أن الفلسفة تميل إلى التجريد والتعميم، بينما يتوقف التاريخ عند التفاصيل الدقيقة. في الشعر امتزاج رائع بين الكليات والجزئيات، بين العام والخاص، بين الاجتماعي والذاتى، وفيه كذلك إلهام للمتلقى وحث على الفضيلة والنبل (ليس بالضرورة بالمعنى المتزمت الضيق للكلمتين) (٤).

في مثل هذه المرافعات ظلت الدراما فى معسكر الشعر فى مواجهة التاريخ والفلسفة (ثم العلوم في القرنين التاسع عشر والعشرين) وليس هذا غريباً فقد كتب سوفوكليس وشكسبير وأحمد شوقى واليوت وصلاح عبد الصبور وفاروق جويدة وغيرهم مسرحياتهم شعراً. وقد ظل الشعر – لا النثر – هو الاختيار المناسب حتى نهاية العصر الكلاسيكي الجديد فى أوربا، ثم عاد إليوت فى النصف الأول من القرن العشرين منحازاً إلى المسرحية الشعرية لكن بشروط ولأهداف مختلفة وليس هناك دليل على أن الشعر يمكن أن ينفصل عن المسرح انفصالا تاما. ونهائياً فى يوم من الأيام – مازالت المسارح فى مصر على اختلاف توجهاتها تعرض مسرحيات شعرية أو غنائية استعراضية أو تستعين بالشعر حين يتخلل نسيجاً نثرياً لتحقيق غايات فنية / جمالية معينه فى مقام التمييز بين الشعر الخالص والمسرح ترى إحدى النظريات الأدبية أن أحد الفوارق المهمة بينهما يتصل بنظرة الفنان إلى الوجود: " فالفنان الذى يرى الحياة في إطار اصطرع عناصر ما تفتأ تصطرع – تجتمع لتفترق وتفترق لتجتمع – يميل إلى المسرح، والفنان الذى تتميز رؤيته في جوهرها بالاستعارة أى برؤية الأشياء والأحياء من خلال بعضها البعض، يميل إلى الشعر ".(٥) فى هذا الكلام تبسيط مخل لكنه تبسيط مفيد طالما كأن الأمر يتعلق بإقامة بعض الحدود بين مختلف الأجناس الأدبية / الخطابية .

أين تقع مسرحية "حادثة خط الاستواء" من هذه التصنيفات وإلى أى معسكر تنحاز؟ تقع – بل تقف – على خط الاستواء، ذلك الخط الوهمى الذى يفصل شمال الكرة الأرضية عن جنوبها، وهو فى علم الفلك خط الاعتدال وهو ببساطة معادل موضوعي للسواء أو الحالة السوية (٦) وفى الترجمة الإنجليزية للعبارة إلى Equator نلحظ أن البادئة Equi ترتبط عادة بالمساواة والاستواء والتعادل والتكافؤ / التناظر(٧). لكن المساواة ليست هى المطابقة؛ فالشعر ليس هو المسرح كما أن التاريخ ليس هو الفلسفة. إن رهان حادثة محمد حسن عبد الله هو بالتجديد رهان على خط الاستواء .

٣- خط الاستواء :

فى حادثة خط الاستواء ينحاز الدكتور محمد حسن عبد الله إلى الشعر و التاريخ والدراما والفلسفة فى آن واحد، لكنه انحياز خط الاستواء إلى الشمال والجنوب ينحاز إلى الشعر، لأن المسرحية مكتوبة شعراً شعر تفعيلة تحديداً، وهو بهذا يستفيد من خصائص الشعر الأصيلة من إيقاع ظاهر قابل للغناء والإلقاء والتذكر، غير أنه لا يتقيد ببحر شعرى واحد ولا يقع في أشراك غوايات الغموض والعتمة الحداثية، كما لا يسقط في أشراك الخطابة، لأن المقولات العامة التي يرقى بعضها إلى مرتبة الحكم جزء من النسيج الفني للمسرحية :

ابن سينا: البصمة عنوان للشخص، والفكرة

مرآة العقل ،

وللمقام عادة مقال. (ص ٩٧)

كذا ينحاز المؤلف إلى الدراما في اختياره المسرحية قالباً وجنساً خطابياً. آية ذلك أن النص في علاقة تناص ضروري مع جنس المسرحية. فبعد عتبات الغلاف الأمامي الخارجي والداخلي نطالع قائمة بشخصيات المسرحية يسبقها العنوان ثم العنوان الثانوى :

حادثة خط الاستواء

هذه عتبة بالغة الأهمية سوف ترد مناقشتها فيما بعد. ثم يتقاطع النص مع جنس المسرحية فى انقسامه إلى ثلاثة فصول يشتمل الثانى منها على مشهدين :

الفصل الأول: المحاولة

الفصل الثانى :

المشهد الأول: الغليان

المشهد الثانى: الحادثة

الفصل الثالث: التحولات (فهرس ص ٢٠..)

هذا التقسيم الثلاثى فى تناص مع التقاليد المسرحية المرعية التى تؤكد على ضرورة اشتمال الحبكة على عرض وتعقيد وحل (بداية / وسط / نهاية). في المحاولة نقف على بوادر تغير يطرأ مع دخول "جالبة" عشيقة "فاتك" حياة "حى" و "أسال" و "سلامان" (حى لا يظهر فى هذا الفصل لكن ترد إشارات متعددة إليه). ثم يكون الغليان حيث يصطدم وعى "حى" البرئ بخيرات "جالبة" المستفزة. في الحادثة نقف على ما وقع "لأشجان" – أخت الملك الظالم، ثم تكون التحولات التي تنتهي "بحى" إلى نوع فريد من الاعتزال كما سنرى فيما بعد .

تلتقى المسرحية كذلك مع بنات جنسها الأدبى في الإرشادات المسرحية: وصف الشخصيات والزمان والمكان والأوضاع والحركات والمنظر العام، وكذا في الحوار الذى يتسم هنا بطول مساهمات المتحاورين لأن الحوارات معظمها ترد في مقام المحاجة والجدل الفلسفى :

حي: الظلمة أن افتقد الغاية في عملى .

جدلاً أنى: قبلت الورد، ونلت

الشهد ...

على قولك ..

هل أرتع أبد الدهر بغير خمول ؟

الملل ترصد للإحساس ،

والعقل سراج يتوهج .

يوماً أعجبت بزهرة ،

فإذا الزهرة تذبل وتعود تراب .

يوماً أعجبني سمك كالفضة. .

قد جمعه صوت خرير النبع. .

لم يمض نصف نهار

حتى كان السمك تبدل .. (ص ٧٦- ٧٧)

حين ينحاز النص إلى الشعر والمسرحية معاً فهو ينحاز إلى فضيلتين: الأولى هى الاستعارة والثانية هى الوعي "بالاصطراع" مسرحية بلا صراع تزييف لحقائق الحياة الأساسية. من ناحية تتجاوز العلامات (الشخصيات والمفردات والأزمنة والأمكنة والأحداث) حدودها الحرفية المعجمية إلى رحابة الرمز الذى يبلغ حد الأسطورة. لقد بخل المؤلف بمعظم التفاصيل الدقيقة التي تتصل بزمان الأحداث و مكانها والتعريف بالشخصيات، ليس لأن معظم شخصيات المسرحية لها وجود تاريخى سابق معلوم فحسب، بل لأنه أراد لقصة حى بن يقظان أن تصبح أسطورة، على معنى أن "حى" ليس مجرد شخصية أفاقت من غفوتها وخرجت من نصها التراثى الشهير المنسوب إلى ابن طفيل، بل هو نموذج أولى لاصطدام الاعتزال أو العزلة بالتجربة .

كذلك فإن "جالبة" تتجاوز هويتها التاريخية / النصية إلى رحابة الإيحاء بالخبرة والتجربة والغواية والجنس، بالانتقال من أحادية الغزل (بتسكين الزاى) إلى ثنائية الغزل (بفتح الزاى) :

جالبـــة: يبقى هذا الجسد الفاتن

يبقى مفتاح الحس وباب الروح

يبقى جسر يجعل من "أنت" "أنا"

يجعل من أنت هو. (ص ٦٤)

(تذوب علامات التنصيص وتختفي، لكن حي يبقى على تحفظه) .

سأذيقك دفء الشمس بعز البرد

وتنال رضاب الشهد

وسيعلو قدرك حين يجوز المهر

حدود الشوط .

هيا ..

لا تفسد متعة إقبالى ..

غازلني ..

أنت الذكر وهذا الدور عليك.

غازل .. هيا ..

حى: ماذا أغزل؟

جالبة: لا تغزل، بل غازل ! (ص ص ٦٨ - ٦٩)

"جالبة" هي الشمس في مواجهة البرد وثلج الوحدة وموت الجسد، كلام في مواجهة السكون، إقبال في مواجهة إدبار، هي الدم والبحر والمهرة والأرض والشجرة والفعل والنزوة والممارسة واللعب والثورة والهوى واللذة والهجوم والغيرة والحقد والثأر، في مواجهة الصمت والتأمل والتعقل والكف والزهد. المواجهة ليست بين شخصين لكن بين مجموعتين من القيم والمعتقدات والإيحاءات. يصدق هذا على بقية الشخصيات في المسرحية: استعارة واصطراع بين إرادات وهويات وأيديولوجيات .

وفي انحيازه إلى جنس المسرحية، ينتمي النص إلى مسرحية الفكرة أو المناقشة التي بدورها إلى المسرحية المشكلة / الإشكالية (Problem play) التي ارتبطت فى المسرح الأوربي بهنريك إبسن وبرناردشو وفى المسرح العربي بتوفيق الحكيم. لكن حادثة خط الاستواء ليست مجرد مجموعة من المطارحات والمجادلات الفلسفية عن الخير والشر، البراءة والتجربة، العدل والظلم، العزلة والاعتزال. إن المسرحية على عمق ما تحتويه من مقولات فلسفية لا تفتقد إلى "التوابل والمشهيات" التي تفرضها الحاجة إلى "الفرجة"، من مواقف طريفة تنشأ عن براءة "حى" وقلة خبراته الحياتية، وشخصية "جالية" الثرية الحبلى بالإيحاءات وما يقع بينها وبين "فاتك" – تلميحاً لا تصريحاً – وحكاية "أشجان" وقتلها ابنها وحوار الفلاسفة مع "أبسال" و"سلامان"، والمفارقات التاريخية، وكذا الغنائية الظاهرة في حديث "أشجان" عن حملها سفاحاً :

فكر الزوج ملياً

وتمنى الاعتراف

والتماس الصفح عنى ،

وعن الطفل الصغير !! (ص ١٦٢)

تظل المسرحية تحتفظ بدرجة عالية من الغنائية في بقية أجزائها من خلال واحدة من أهم سماتها الأسلوبية وهى التوازى التركيبى: تكرار البنية مع تغيير المفردات ومن ثم الدلالة :

منهم من يصحبنى

منهم من أصحبه

منهم من أنجبنى

منهم من أنكره (ص ١٦٨)

هذا الليل المتلاعب ،

وهذا الثغر كمثل الورد ،

وهذا النهد ككوز الشهد ،

وهذا الكشح، وهذا ... (ص ٦٥)

في العلم تصوف.

في العمل تصوف.

في الحب تصوف.

في الحرب تصوف. (ص ١٩٧)

لكنى حين كبرت.

لكنى منذ عقلت.

لكنى بعد حوار اليوم.

أعيد القول: (ص ١٧٨)

هذا إضافة إلى طرافة المغالطات التاريخية المقصودة وعناصر الفنتازيا في المسرحية. فمن الثابت أن ابن طفيل (١١.. – ١١٨٥ هـ) هو مؤلف حى بن يقظان، وليس هناك ما يدل على اجتماع ابن طفيل وابن سينا (٩٨. – ١,٣٣ هـ) والسهر وردى (١١٥٤ – ١١٩٢ هـ) على تأليف القصة. في حادثة الدكتور محمد حسن عبد الله، وعند تقديم شخصياتها نقرأ أن الفلاسفة الثلاثة اشتركوا في تأليف قصة حى بن يقظان. كما يخرج حى من القصة ويدخل في حوار مع مؤلفه / مؤلفيه. وتنحاز المسرحية إلى التاريخ والفلسفة دون أن تتحول إلى مخطوطة تاريخية أو أطروحة فلسفية. إنها تتأسس على تناص مزدوج: تناص مع شخصيات تاريخية وتناص مع حى بن يقظان لابن طفيل. لكنها ليست نسخة منها، وهى ليست سجلاً للحقائق والمعلومات التاريخية .

وهى كذلك تنتهك الأعراف النصية حين تضع القارئ أمام حوار بين مؤلف وشخصية في النص التراث، وبذلك تمارس تشويها لمعادلة النصوص الشارحة –

التي تلفت النظر إلى حقيقة كونها نصوصاً في سبيل طرح الأسئلة عن العلاقة بين النص والعالم. على ذلك لا ينبغى أن نكرر أخطاءنا التقليدية التي تنتج عن ضيق أفق التلقى والمطابقة الجائرة بين النص والعالم وبين اللاحق والنص السابق. كما لا ينبغى أن يلام مؤلف المسرحية على تصرفه في نص ابن طفيل، فقد قرر من البداية أنها "رؤية" في أسطورة حى بن يقظان. هذا التقرير هو أحد أهم بنود عقد القراءة بين المؤلف والمتلقى. تأسيساً على هذا البند فإن من السذاجة أن يتهم المؤلف بالانتحال أو انتهاك التراث. تتأسس على هذا البند كذلك ضرورة ان يكون المتلقى على دراية بالنص التراثى حتى يستطيع تقييم ما أنجزه المؤلف في النص الراهن .

وليس من العسير اكتشاف انحياز المسرحية إلى الفلسفة. أولاً: هى رؤية في (حى بن يقظان) وهى القصة التي توصف عاد ة بأنها "في مقدمة القصص الفلسفية الصوفية التي أثرت في أوربا"(٨) وهى في جوهرها سيرة ذاتية للهداية (٩) ثانيا: ابن طفيل وابن سينا والسهر وردى – من رموز الفلسفة الإسلامية – لهم حضور مهيمن في النص، بل لعل النص بطريقة أو بأخرى جدل فلسفي رشيق عن الخير والحق والعدل والعقل والفطرة والاعتزال والإيمان والتجربة والمعرفة ... الخ. غير أن الفلسفة التي تنحاز إليها المسرحية هي فلسفة عملية تطبيقية لا تنعزل عن الوجود ولا تحتقر آلام البسطاء، بل تقترب لتبعد وتبعد لتقترب :

ابن طفيل: ومتى سنفكر ونؤلف

إن لم نلزم باب الأرزاق ؟ (ص ١٨٤)

فاتك: يا بئس القول لفلسفة .. .

يتسع مداها للأكوان،

وتضيق بآلام الإنسان،

أو ليس الإنسان بعنصر؟

(ص ١٧٨)

وهذا هو رهان "حى" واختياره في نهاية المسرحية.

٤– نص نصوص:

لعل مجموعة من الشواهد قد تجمعت لدينا الآن تثبت أن حادثة خط الاستواء هى نص نصوص إذ تحفل بما لا حصر له من أشكال التناص والنص الشارح (الميتانص). إن أحد أهم جوانب المسرحية هو أنها فى تناص مع بعض أهم الأجناس والنصوص التي ترتبط بالثقافة العربية الإسلامية من مقولات وحوارات فلسفية وحكمة وشعر وسرد داخل الحوار وتعابير عرفانية: لكنها تبقى نسيجاً وحدها، تضيف لؤلؤة جديدة إلى عقد الأدب الطوباوي (Utopian)، من جهة إنها "طلب المفقود"؛ حلقة متألقة في سلسلة ممتدة من أسطورة بروميثيوس إلى مدينة الشمس لكمبا نيلا إلى الفالسنتير لفورييه، من جمهورية أفلاطون إلى أرجا نون بيكون الجديد ومدينة توماس مور الفاضلة وعالم ألدوس هكسلى الجديد الجريء إلى بلاد جبران المحجوبة (١٠).

والمسرحية كذلك فى تناص محورى معلن مع رائعة ابن طفيل حى بن يقظان ومن ثم مع سلامان وأبسال ومع قصة الغربة الغريبة التى استلهمها السهر وردى من قصة حى بن يقظان وكذا مع قصة روبنسون كروزو لدانيال ديفو Defoe (١١) فى قصة ابن طفيل يتحول "حى" من عزلة لا إرادية إلى اعتزال إرادى، فيما يشبه اعتزال الفنان الحتمي من أجل الإبداع، حيث يبدو أن ابن طفيل أراد أن يؤكد من خلال السرد ان العزلة للمفكر الحر هى الحل الأوحد للتعايش مع العوام .

ويتمثل إسهام ابن طفيل في تطور الحكمة المشرقية في تأكيده على أن الصوفية لا تتحقق إلا عبر المدرك الحسى وفي دعوته إلى أسلوب جديد في قراءة النص القرآنى لا ينفصل عن الواقع بل يوازن بين الدين والدنيا والإلهام والعقل (١٢).

وقد توقفت الدراسة فيما سبق عند بعض التحولات الدالة التي صاحبت استلهام قصة ابن طفيل فى حادثة خط الاستواء. اختار محمد حسن عبد الله الحوار لا السرد أداة ربما لأن الحوار أكثر ديمقراطية وأقل ذاتية من السرد وربما لأن روائع الفكر الفلسفى ظهرت في صورة حوارات محكمة بالغة الثراء وربما لأن الحوار أكثر تلاؤما مع رهان المؤلف ورهان حى نفسه، لأن الرهان في الحالين هو التوازن – رهان خط الاستواء ورهان الاعتزال المعاصر – ولا يتحقق

التوازن مع فردية السرد وذاتيته .

كما تحفل المسرحية بتعليقات نصية شارحة (ميتانصية) تأتى أهميتها من طبيعة المسرحية وغاياتها، فهى نص يستلهم نصاً، كما انها مشغولة بالكتابة، بعلاقة المؤلف بالنص وشخصياتها، بعلاقة المفكر بفكره وبالعالم المحيط به قدر انشغالها بما فيها من مقولات و أحداث وتحولات :

ابن سينا: يا سهر وردى لم تعدُ الصدق

لا تغضب يابن طفيل

صاحبنا حى حاصل أفكار

وجهود شاركنا فيها ،

وسنشهد حالاً وجهته. .

ونعاين موقعه منا .

هل جسد فكرى ؟

السهر وردى: أو فكرى !

ابن طفـــيل : أو فكرى !

◈◈◈◈

فليفعل إنى صاحبه

أشهر من ألفه ..

◈◈◈◈

ما تعنى " شيخ " من قولك ؟

هل تعنى ميــلاً للتخريـــف ؟

لكنى قطعاً ما جدفت. (ص ص ٤٨ – ٥٠)

هنا وحين يتمرد "حى" على ابن طفيل في نهاية المسرحية يجد المتلقى نفسه إزاء قضية مهمة وسؤال كبير عن العلاقة بين المؤلف والنص والشخصية فى النص. فى إجابته عن هذا السؤال يلتزم محمد حسن عبد الله خط الاستواء الذى اختاره من الغلاف الأمامي إلى الفهرس إذ يرفض الاعتراف بما ذهب إليه التفكيكيون من موت المؤلف – فقد اخترق ابن طفيل الغلاف والعتبات النصية وظهر مع "حى" جنباً إلى جنب، كما يرفض سلطة المؤلف المطلقة على النص وشخصياته. هكذا تسقط الحدود الوهمية بين النص والعالم، بين النص السابق والنص اللاحق وهكذا تطرح المسرحية استعارتها الدالة عن الإبداع والقراءة وتوظيف التراث، بل عن قلق الإنسان بين الحرية والالتزام، بين القانون والديمقراطية، بين القدر وحرية الإرادة – أليس الكون نصاً أبدعه الخالق عز وجل ؟.

تأتى أهمية التعليقات النصية الشارحة كذلك من طبيعة اللغة الإنسانية ووظائفها، فهى ليست سرداً باهتاً عن الواقع، بل هى جزء من الواقع، ليست مجرد أداة للإشارة إلى الموجود، بل هى وعاء للفكر ووسيلة لمعرفة الذات والعالم وكذا لمعرفة الله تعالى؛ هى أداة إقناع وهيمنة، وهى سلاح يتقاتل به الشر ويتقاتلون عليه. تريد المسرحية كذلك أن تؤكد أن التواصل بين البشر ليس دائما سهلاً أو ممكناً، فلكل خلفيته الثقافية وأطره المرجعية ولكل أهدافه ومصالحه وتحيزا ته :

سلامان: لا تذهبى إلى بعيد، فالذى أقول

ليس يخدش الحياء. (ص ٣٠)

جالبـــة : المرأة ! ! امرأة تدعونى ؟

أنا الحياة شاهدة، أنا الهبات

الواعدة. .. (ص٢٩)

"المرأة" كلمة سحرية حبلى بالدلالات، يستخدمها "حى" تارة لمجرد تعيين "نوع" "جالبة" ويستخدمها سلامان ليوحى بالدونية وضعف العقل وتستخدمها "جالبة" بإلحاح للتعبير عن الجنس واللذة .

أما تعليق "سلامان" فالذى أقول ليس يخدش الحياء " فيمكن النظر إليه

بوصفه تعليقاً نصياً شارحاً عن المسرحية نفسها. لقد التزم محمد حسن عبد الله التلميح في مواضع كان من الممكن فيها السقوط فى أشراك البورنوجرافيا دون مبرر مقنع:

جالبة: وأزيدك خبراً، أننى أعشقهما :

السمك وآكله .. والباقى معروف (ص٣١)

كأن " جالبة " كانت تخاطب المؤلف حين قالت :

هذا واضح .

تعرف كيف تكنى عن غرضك ،

وتقود خطاى إلى دربك ،

وتنصب من نفسك هدفاً. (ص ٣٢)

التزم المؤلف التلميح كما التزمته "جالبة " حين روت قصة جلجا مش وأنجيدو (ص ص٣٨ – ٤٤) :

ما أروع أنجيدو !

أخذ المرأة سبع ليال

فجر كل الأحزان الصدئة

وتحسس شوق الإنسان

تحت رداء الوحشية (ص ٤٧)

وكما التزمته " أشجان " حين روت قصتها مع ابن عمها :

وهواى لابن عمى. .

كامن بين الضلوع .

وأخي المغرور لا يرضى به .. .

أو بسواه ! !

قلت: أسقيه الحياة .فرأيت العود يذوى. .

بحلال. أشهد الرحمن ربى .. (ص ١٦١) .

تؤكد هاتان القصتان على ما أشرنا إليه من قبل وهو أن المسرحية نص نصوص (النص الإطار هو قصة "حى" والقصتان من قبيل النصوص الفرعية المتضمنة)، وكذلك على خط الاستواء الذى اختاره المؤلف فهو لا يستبعد الجنس لأن استبعاده من قبيل تزييف الواقع والاستهانة بوعي المتلقي كما لم يصرح ولم يسرف .

من ناحية أخرى تفرض القصص المتضمنة في المسرحية علينا أن نعيد صياغة الجملة الخبرية: "اختار محمد حسن عبد الله الحوار لا السرد أداة" مع أن القصد موجود ومبرر في الصياغة وفي إعادة الصياغة. إن في الفقرات السردية تهجين للدراما بالرواية وإشارة إلى أن الحدود بين الوصف والسرد والحوار حدود مراوغة. لكن تبقى الصياغة الأولى صادقة يجوز السرد والوصف والتقرير والتساؤل والاتهام والقهر والقمع ويجوز القتل والانتهاك والمراوغة والترغيب والتهديد وسوء الفهم وسوء الظن .

٥- حـــوار :

فى هذا الجزء الأخير من الدراسة تتوقف عند واحد من أهم حواراتها على الإطلاق وهو حوار "حى" مع "جالبة" حين يلتقيان لأول مرة في المشهد الأول من الفصل الثانى، حيث يجلس "حى" في سقيفة مكشوفة من ورائها البحر "يحتل هذا الحوار الصفحات من ٦٢ إلى ٨٥. أول ما يلفت النظر هو التوصيف الاستعارى الرائع للمكان إذ يجلس "حى" بين البحر والبر، بين عالم براءته وعزلته وعالم جالبة المزدحم بالتجارب والخبرات والإغراءات. حوار "حى" مع "جالبة" – جالبة الأغراء واللذة وأشياء أخرى – هو شد وجذب بين وعيين تختلف بينهما أسماء الأشياء ومدلولات الأسماء وإيحاءاتها فيقع سوء الفهم والمناورات اللغوية وتنفصل الموجأت :

جالبة: هذا أسلوب مألوف في فتح الباب

حى: لا أملك باباً أو شباكاً

الصراع هنا صراع بين المعانى الحرفية والمعانى المجازية، سوف يتكرر هذا الصراع خلال الحوار لأن الاستعارة إحدى نتائج التحضر والتحول من الاستخدام الذرائعى النفعى للغة الى استخداماتها الجمالية والكنائية، من استخدامها فى مجرد الإشارة إلى استخدامها فى الكذب والتزييف والإيهام. يحدث هذا التحول عند كل البشر الأسوياء مع التحول من الطفولة الى المراهقة والبلوغ .

حى: حقا أعرف

مخلوق كائن، واجبه أن يتوجه نحو مكونه

جالبة: (تتجه نحو حى تستنهضه)

أنذا أتوجه

حى: سبحان الله، ما هذا القول ؟ هذا تجديف .

جالبة :أنا منك، ألا تعرف ؟

حى: وأنا من طين

هل يصنع طين شيئا

جالبة: طين ينتفض حياة .

حى: ينتفض حياة !!

(لا أستطيع مقاومة الإحساس بأن هناك تصدعا فى بنية وعى "حى" على الأقل فى هذه المرحلة من نموه الفكرى والوجدانى، فينما لا يستطيع تجاوز المعانى الحرفية للكلمات يرتقى سلم الصوفية حتى "تهون كل أموره حين يتغنى قلبه بوصول الروح". هل المسافة بين العرفانية والفطرة مقصود؟ هل قرر حى أن يجهل الإيحاءات الدنيوية للكلمات دون إيحاءاتها الروحية؟ هل المسافة بينها حقيقة؟)

ثم نجد "جالبة تعطى درسا لحى فى فن التعامل مع المرأة:

فتأمل ثم تجمل ،

لاتتمهل- اهجم - لاتلجم

إرخ عنان المهن الأجرد...(ص ٨٦)

لغة جالبة غارقة فى استعاراتها الحسية (الجنسية !). أليست اللغة من الوعى؟ ولماذا لانستسلم لإغراء تأويل استعارة جالبة وافتتانها بالحسى على أنها بديل ايروسى للمعرفة الروحية؟ لقد سئمت "جالبة " الكلام وقررت الكفر به لحساب الفعل، لهذا تقع صدامات أخرى. وفى الحوار كذلك مثال لافت لانتهاك المبدأ التعاونى الذى طرحه بول جرايس Grice (١٩٧٥) ويقضى بأن على المتحاورين أن يلتزموا بقوانين الكم والكيف (الصدق) والوضوح وتجنب الغموض وكذا مراعاة المقام (لكل مقام مقال) وعدم الخروج عن الموضوع (١٢):

- للقب هواه
- للكون إله
- واللذة أن يرتع بدماه
- الراحة أن يرقب مولاه فإذا ما جاء الموت
- أحس بروعة من نال من الدنيا أكبر مغنم
- أحس بأن القطرة عادت للبحر

الأعظم (ص ٧٥)

أحسب أن من اليسير على القارىء أن يضع اسم "حى" أو "جالبة" أمام كل جزء من أجزاء هذا الحوار المحكم. معجم "جالبة " يشمل مفردات الحلوى واللذة والدماء والدنيا والمغنم، أما معجم "حى " فيشمل " إله" و"مولاه" و"الموت" و"البحر الأعظم" من الواضح إذن أن الموجتين مختلفتان - كل يغنى على ليلاه. الاختلاف هنا هو بين منطق اللذة ومنطق التصوف. ولأن المرأ - والمرأة- عدو ما جهل لايترك هذا الحوار فى قلب" جالبة " إلا الحقد لأنها قالت "هيت لك" فقال "معاذ الله"

(من حق النقد النسائى/ النسوى أن يغضب ويثور على المسرحية بسبب الصورة التي تظهر بها " جالبة " وأشجان"، إلا أن المسألة فيها نظر).

خـــاتمـــة:

هذه الدراسة هى ما ينبغى أن تكونه كل دراسة نقدية: إقرار بالتقصير والتبسيط المخل. حادثة خط الاستواء – هذا النسيج المحكم وهذه اللؤلؤة الفريدة– تحتاج مزيدا من المتابعة والحفاوة النقدية. إن المسرحية تطرح رؤية بديلة وتصورا للاعتزال المعاصر والتصوف فى عصر السماوات المفتوحة والعولمة والإنترنت والبورنو الذى يكاد يغرق كوكب الأرض، عصر البيزنس والصفقات والأسهم والبورصة:

فى بسمة بشر تهديها للمخزون تصوف.

حين يكون الوجه تجاه الناس..

ومرايا القلب تجاه الله .

الفكر شريعة عقل ..

والعمل شريعة يد..

وبرىء من يقترف الذنب..

ويأسو الحرج

وجهاد النفس بكف الشر..

وفعل الخير ،

وليس العزلة والتعطيل .(ص ١٩٨)

بهذا النوع من التصوف استدار "حى" متوجها نحو البر، نحو الزحام ومدن الجنون والحكمة، وبهذا النوع من التصوف تستطيع القرية الصغيرة – عالمنا– أن تصبح مدينة فاضلة

الهوامش :

(١) **محمد حسن عبد الله:** حادثة خط الإستواء، القاهرة: دار قباء، ٢٠٠٠.

(٢) **محمد حافظ دياب:** "التراث الشعبى وسؤال الحاضر"، المجلة العربية للثقافة، (عدد خاص) ١٨، ٣٦، مارس- سبتمبر ١٩٩٩، ص ٩٤ - ١١٩.

(3) Aristotile: Poetice. trans. S.H .butcher , sec part IX .On - line - Available: WWW.) Biblioma nia .com

(٤) عن Encycclopedia britannica ويمكن الوصول إليها ببساطة عن طريق الإنترنت بكتابة اسمها فى مستطيل البحث (searsh) فى أى من آلات البحث.

(٥) **محمد عنانى:** الشعر والتاريخ فى المسرح. القاهرة: الهيئة المصرية للكتابة، مكتبة الأسرة، ١٩٩٩، ص١٣ .

(٦) راجع مفردة " equator" فى:

منير البعلبكى: المورد - قاموس انكليزى- عربى، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٩٤.

(٧) **دليل ذ لك مفردات:** " equivalent", " وكذاequality", "equal", "equity", "equivalnce" وغيرها :

A.S hornby: Oxford Advanced learner's dictionary of current english. Oxford universty press, 1997

(٨) **توفيق الطويل:** فى تراثنا العربى الإسلامى. عالم المعرفة. الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، مارس ١٩٨٥، ص٢٢٢.

(٩) **مارى تيريز عبد المسيح:** "حى بن يقظان وروبنسون كروز- نصان فى السيرة الذاتية الاستعارية". فصول، مج ١٢، ع٣، ١٩٩٣، ص٢١٥- ٢٣.

(١٠) **عبد العزيز لبيب:** "الأيطوبيا والأيطوبيات: الكلمة والأصناف والدلالات". فصول، مج٧، ع٣-٤ ،١٩٨٧، ص١٠٧ - ١٣ .

(١١) فيما يتعلق بقصة السهروردى ينظر:

حسن طلب: "ولكم فى القصص حياة – قراءة فى تحليات المقدس والجميل من خلال رمزية الحروف ورمزية السرد. فصول، مج١٢، ع٣، ١٩٩٣، ص٣٨- ٥٥.

- وعن العلاقة بين حى بن يقظان وروبنسون كروز:_
- مارى تيريز عبد المسيح، مرجع سابق .
- محمد رجا الدرينى: مكانة رواية روبنسون كروزو فى القصص اللايوطوبى .

حوليات كلية الآداب – جامعة الكويت، الحولية السادسة، الرسالة الثلاثون، ١٩٨٥.

(١٢) راجع على سبيل المثال :

G.N leech: principles of pragmatics. London: longman, 1983.

عنه (١٥) :

المسرح المحكى واستكناه التراث

صلاح الحفنى

ينماز إنجاز الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله النقدى بالتنوع والثراء، وكأن مشروعه النقدى يتواءم تماماً مع ذاته الفريدة المتعددة الجوانب والملكات. فهو أديب، وناقد، وأستاذ جامعي، ومحاضر فذ، ناهيك عن تلك الأبعاد الإنسانية التى تزخر بها هذه الذات.

وبين الفينة والفينة يدهشنا الدكتور محمد حسن عبد الله بكل ما هو جديد وطريف؛ حيث يأخذ بتلابيبك إلى مواطن بكر، أو شعاب مجهولة، وفى بعض الأحايين إلى عوالم – ربما – تبدو للوهلة الأولى أنها متناقضة.

فماذا يدور بخلدك عندما تقع عيناك على كتاب بعنوان (المسرح المحكى). ولعلك تزداد دَهَشا وعجبًا عندما تبصر بقية العنوان على الغلاف بخط أصغر: "تأصيل نظرى ونصوص من التراث العربى".

فأنت الآن أمام ثلاثية عناصرها: المسرح والحكاية والعرب القدامى. وهذه العناصر – ربما – تفترق أكثر مما تجتمع. فالمستقر فى الأذهان أن العرب لم يعرفوا المسرح. كما أن المسرح يباين الحكاية، فالمسرح له جمالياته وتقنياته الخاصة به التى تفرده عن سائر الفنون.

فكيف جمع بينها المؤلف فى رباط وثيق؟ وكيف أصل لها؟ وكيف فتش ونقب فى أمهات الكتب، وفى مصادر شتى عن نصوص تفصح عن رؤيته دون أدنى مواربة أو اعتساف؟ إن هذا العنوان [والعنوان عتبة بارزة من عتبات النص فى النقد المعاصر][١] يستثيرك ويحفزك على تجاوزه إلى ما بداخل الكتاب لكى

(١) العنوان يتضمن العمل الأدبى بأكمله واختيار العناوين عملية لا تخلو من قصدية كيفما كان الوضع الأجناسى للنص، إنها قصدية تنفى معيار الاعتباطية فى اختيار التسمية، انظر: عبد الفتاح الحجمرى: عتبات النص: البنية والدلالة:، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٦م، ص ١٨، ١٩.

تستكشف هذا المصطلح، ولتتعرف على أبعاد هذه القضية التى يتناولها المؤلف. وبقدر ما تثير تلك الثلاثية السابقة من قلق وحيرة فى نفس المتلقى، فإنها فى الوقت ذاته تشى بمدى اطمئنان المبدع (المؤلف) وتثبته من رؤيته. فالعنوان جاء مصكوكاً بالمصطلح، ومصحوباً بالتأصيل له والتطبيق عليه. فهذه ثلاثية أخرى – صيغت فى إيجاز وثبات كثبات الجملة الاسمية التى وردت بها – تدفع قلق تلك الثلاثية السابقة لدى المتلقى ومن الإيجاز الذى يحسن فى موطنه إلى الإطناب الذى يقتضيه المقام ويطلبه تجد نفسك فى جذور الأزمة.

إن الأزمة – فى رأى المؤلف – تكمن فى عملية تصنيف النص المسرحى وهل يُعَد نوعاً أدبيًا له أصوله الجمالية ومعياره النظرى الذى يقاس إليه كما هو الشأن مع فن الشعر، أو القصيدة مثلا، أم أنه لا يتجاوز عده شكلا من أشكال الحديث بين شخصين أو أكثر لا تحكمه قاعدة ولا يستهدف غاية جمالية أو عملية ؟ لقد ترك هذا التصور الأخير أثراً واضحاً فى توجيه الدراسات الأدبية والنقدية –[1] ويخلص المؤلف من هذا إلى أن النقاد ومؤرخى الأدب احتفوا بالشعر احتفاءً طغى على سائر فنون القول الأخرى، فأرخوا عصور الأدب وفقاً للشعر، وشغلهم الشعر عما سواه فقعدوا له، وصنفوا موضوعاته، وحصروا اتجاهاته،وتناسوا الإبداعات الأخرى. ولا تخفى صحة هذه المقولة فأدنى مراجعة للمؤلفات النقدية التراثية[2] تفصح عن مدى الاحتفال بالشعر، والتغاضى – إلى حد كبير – عن فنون القول الأخرى كالخطابة والرسائل والمقامات والقصص والأمثال والأخبار والأساطير رغم أن هذه الفنون المختلفة كانت فاعلة فى لغة الحياة، وفى تشكيل القيم وتوجيه السلوك السائد فى المجتمع ولعل هذا الاهتمام بالشعر له بعض ما يبرره فى التراث لكن مما يؤسف له طغيان هذا الاهتمام على الفنون الأدبية الأخرى حتى مطلع العصر الحديث. بل إن فنون الحكى وصمت فى بدايتها بأنها أدب العوام، ومن ثم تخوف بعض الأدباء من الانتساب إليها. ولم يختلف الأمر إلا بفضل أصحاب الريادة كمحمد تيمور وأخيه

(١) انظر: د. محمد حسن عبد الله: المسرح المحكى، دار قباء للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٠ م، ص ١٦.

(٢) معظم عناوين هذه المؤلفات تثبت ذلك وتؤكده، والأمثلة كثيرة: كالشعر والشعراء لابن قتيبة، وقواعد الشعر.

محمود تيمور وعادل كامل ومحمد عبد الحليم عبد الله وعلي أحمد باكثير وعبد الحميد جودة السحار ثم نجيب محفوظ، وهم – كما يرى د. محمد حسن عبد الله – مانحو هذا الفن " قيمته الثقافية " وبفضل جهودهم تغيرت نظرة المجتمع الثقافي إليه، وقد مهد هذا للمسرح ليأخذ مكانه، وليصبح – فيما بعد – أكثر الفنون رواجاً وإسباغاً للشهرة والمنفعة([1]) ومن ثم بدأ الباحثون والنقاد فى طرح قضية المسرح، ومدى علاقة العرب به. وقد ذهب جل المهتمين بهذه القضية إلى أن العرب لم يعرفوا المسرح فتوفيق الحكيم يرى أن " الأدب التمثيلي باب لم يفتح فى اللغة العربية إلا فى العصر الحاضر ". ويعلل إشاحة أدبنا القديم عن المسرح الإغريقى بطبيعة النقلة ونوع ثقافتهم فهم من السريان الرهبان ومن ثَم لم يتآلفوا مع هذه المسرحيات التى تتنافى وثقافتهم كما يرى أن التراجيديا الإغريقية – آنذاك لم تكن أدباً معداً للقراءة. كما أن المسرح يتطلب الاستقرار. والعرب – من وجهة نظره– قوم رحل لم يعرفوا هذا الضرب من الحياة .

وقد أحال الدكتور شكري عياد القضية إلى واقع المسرح اللاتيني فى ذلك العصر الذى تمت فيه الترجمة إلى العربية، فقد كان مسرحاً هابطا لا يشجع على الاهتمام به وترجمته. ويذهب الدكتور زكى نجيب محمود إلى أن السبب الجوهرى يكمن فى أن الأدب المسرحى يستحيل قيامه بغير التفات إلى تميز الشخصيات الفردية بعضها عن بعض.

وقد ناقش الدكتور محمد حسن عبد الله هذه الآراء، وكشف عن كثير من مجانبتها للحقيقة والصواب.[2] لكن ما تجدر الإشارة إليه أن هؤلاء الباحثين وغيرهم ذهبوا إلى أن العرب لم يعرفوا المسرح، وفى بالهم المسرح الإغريقى فهم فتشوا فى الإبداع العربى عن ماهية مسرح يتوافق تماماً مع ماهية المسرح الإغريقى، ومن ثَم لم يجدوا بغيتهم، حيث لم يتنبهوا إلى أن الشكل الغربي للمسرحية يناسب تلك الحضارة الغربية ويتوافق مع ثقافتها على الرغم من أن

---

(١) انظر: المسرح المحكي، ص ٣٣، ٣٤.

(٢) انظر: المسرح المحكي: ص ٤٨ – ٥٨.

طبيعة المسرح عبر العصور متغيرة ولم تأخذ شكلا واحداً. وكانت هذه إحدى منطلقات الدكتور محمد حسن عبدالله فى تأصيل رؤيته، بالإضافة إلى قناعته بأن فنون المحاكاة غريزية لا يملك أحدُ أن يحكم على ثقافة بأنها تخلو منها.

ويدلل المؤلف على أن المسرح لم يكف أبداً عن التشكيل والتداخل والتشرذم والتجمع كقطعة الزئبق بأن المسرح شهد تطورات واختلافات كثيرة عبر رحلته فى جوف الزمان منذ أر سطو وإلى الآن .. فقد تم التراجع عن الفصل الحاد ما بين التراجيديا والكوميديا. وتم التراجع عن الشعر وأن المسرحية لاتكون إلا شعراً. وتداخل الشكل المسرحى مع الموسيقى فكانت الأوبرا والأوبريت. وتداخل مع " الرواية " فكان المسرح الملحمي، وتداخل مع الغناء والاستعراض فكان المسرح الشامل. وبإمكان تأسس المسرح الدائرى أمكن تقسيم مادة المسرحية على أساس السيناريو، وبهذا تمت الإطاحة بحتمية الوحدات الثلاث. وظهرت مسرحية القراءة، كما ظهر مسرح الشارع ومسرح المقهى، وإذا كان تعدد الثقافات المتعاملة مع فن المسرح أدت إلى تغيرات فى هذا الفن، فإن التقدم التقنى وفلسفة الفن كان لهما أيضا انعكاسات على بناء المسرحية، وهكذا يتأكد أن الفن المسرحى يتمتع بقدرة استيعابية ومرونة خصوصاً على مستوى"الأدوات" الموصلة ما بين المنابع والأهداف .[1]

وخلال هذه المساحة يمكن أن تتضح طريقة العرب فى تناقل تجربة الحياة ودرامية الوجود والإنسان كما أن هذه المساحة تسمح بحق الاجتهاد فى نحت مصطلح يتفق وطريقة العرب هذه فى تناقل تجربة الحياة ودرامية الوجود، خصوصاً أن هذه التجربة الماثلة فى النصوص التى أوردها الدكتور محمد حسن عبد الله فيها نبت مسرحى لم يجد سبيله ممهدة إلى لغة الحوار، ذلك الحوار الذى يتخلل الوصف والتصوير والتحليل ومناقشة الأفكار، ولكنة يجسد كل معطيات التشكيل الفني والفكري والجمالى، كما ينبغى أن يكون عليه الشكل فى المسرح. ومن هنا كان تركيب هذا المصطلح الذى يقترحه الدكتور محمد حسن عبد الله

---

(١) انظر: المسرحى المحكى، ص ٧٧.

جامعاً لخصائص هذا المستوى من الصناعة الفنية وهو"المسرح المحكى " [1]. ويفرق الدكتور بين رؤيته فى المسرح المحكى ورؤية بريخت فى المسرح الملحمى. فالدكتور محمد حسن عبد الله – كما تبين – يكشف عن مقومات التصور المسرحى والتفكير الدرامى فى أعمال كتبت لتقدم عن طريق الحكاية، فى حين أن الكاتب الألمانى راعى طريقة الحكى ووضعها إطاراً للسياق المسرحى فكأنما كان يرقب عناصر الرواية فى بنية المسرحية .

و"المسرحية المحكية" أيضا ليست صيغة مشوهة من المسرحية الممثلة، وليست صيغة مهجنة من نوعين أدبيين (المسرحية + الحكاية) إنها تشكيل فنى خاص يستطيع – دون غيره من أشكال وسياقات الحكى – أن يحقق جماليات خاصة به، ويستجيب لتصوير وتشريح مواقف وأحداث وشخصيات ويجسد مشاهد وحالات، لا يسهل أن تلقى قياد أسرارها لطريقة أخرى فى السرد.[2] لا يمكن تجاهل أو إنكار أن عدداً من الباحثين قد وقعت أيديهم على عدد من النصوص رأوا إمكانية إعادة تشكيلها مسرحيا .

وهنا يفارق الدكتور محمد حسن عبد الله هؤلاء فهو يؤكد على أن " لدينا تراثاً قصصيا ذا طبيعة مسرحية، يصدر عن خيال مسرحى، وفهم متميز لمطالب المشهد، والمواقف، والشخصية، وسائر عناصر البناء المسرحى" [3]. بيد أنه كتب بأسلوب الحكاية وليس الحوار للأسباب الآتية :

أن الحكى كان الأسلوب المستقر والممكن .

أن الأذن العربية هى الطريق المدرب لالتقاط الجمال وليس العين .

أن التمثيل لم يكن نشاطا فنيا اجتماعياً يتعامل مع المستويات الأدبية الكتابية فى هذه العصور.[4]

وقد خصص الدكتور محمد حسن عبد الله قسما كاملاً لهذه النصوص التى جمعا من مصادر متباينة. وهذه النصوص لا تتشابه إلا فى كونها مسرحيات "تبنى

---

(١) انظر: المصدر السابق، ص ٩٧.

(٢) انظر: المسرح المحكى، ص٩٧، ٢٨٥.

(٣، ٤) المصدر السابق، ص ٩٢.

الموقف أو تفسر الشخصية، أوتغوص إلى عالم الحُلم أو تستخرج المفارقة، أو تستهدف إبراز المألوف فى صورة النادر" (١)

وإذا تأملت النص الثالث فى الكتاب بعنوان "النصاب والطماع" – على سبيل المثال – فإنك تجد أن التكوين الأساسى لهذا النص هو تكوين مسرحى، وأن الخيال الموجه له هو خيال مشهدى لم يغفل أى مطلب من مطالب التأليف المسرحى المتقن، ومن ثم فإن الدكتور محمد حسن عبدالله قد أعاد كتابة هذا النص كتابة مسرحية دون تدخل فى الصياغة، وقد بقى الحوار على صيغته كما هو، فإذا أنت أمام مسرحية مكتملة العناصر والأركان، وأمام مشهد مسرحى مستمر شديد التركيز فى مداه الزمنى وفى المكان. وأنت أيها القارئ مدعو لقراءة هذه النصوص للمتعة أولا ؛ ولتكتشف بنفسك أن التصور المسرحى وما يستتبع من شروط فنية متحقق بالفعل فى هذه النصوص .

إن روعة هذا الإنجاز الذى قام به الدكتور محمد حسن عبد الله تنبثق من أن هذه النصوص هى التى أوحت بهذا العمل، وهى التى آزرته بما تشتمل عليه من نبت مسرحى. فنقطة الانطلاق كانت من النص، وظل النص هو المحور طوال الدراسة دون اعتساف أو تمحل .

وبعد فهل يمكن القول• إن تراثنا لم ينضب بعد، وأنه فى حاجة دوماً إلى مراجعة، وقراءات فاحصة تعيد اكتشافه.

كما يمكن القول إن الدكتور محمد حسن عبد الله قد رسخ لدينا فنا جديداً، وارتاد أفقاً فى هذا التراث بحاجة إلى مزيد من البحث والتنقيب خصوصاً عن نصوص مسرحية أخرى ليس فى مصادر الأدب فحسب، وإنما فى التراث المختلفة كما فعل هو نفسه، فقد امتد بحثه إلى كتب التاريخ والأخبار والتراث الشعبى .. إلخ .

ومن الإشارات المهمة التى ينبغى أن نفطن إليها فى هذا المؤلف، هى التخلى عن ربقة التقليد فى كل شيء، حتى يمكن أن نسهم بدور فعال ونشط فى تقدم الفنون وتطورها بوحى من خصوصيتنا وحضارتنا.

---

(١) المسرح المحكى، ص ١٠١.

الحب / الواقع
بحث فى النص والمرجعية (*)

د. مصطفى الضبع

"ليس من حق الواقفين على الشاطئ أن يتنبأوا بما فى جوف البحر .. بالتجربة فقط تعرف كل شئ. بالتجربة العملية وليس بتلفيق النظريات واستنباط النتائج " (١) .

هكذا كان يفكر زكريا أحد شخصيات أو أحد بطلى رواية "الشعلة وصحراء الجليد" للدكتور محمد حسن عبد الله، الجملة السردية فى مضمونها تكشف عن فكرة يؤمن بها زكريا، تميزه عن غيره من أبطال الرواية وتجعله نموذجا إنسانيا واسع الدلالة، وفى سياقها تُعد شكلا من أشكال أفكار كثيرة يتسع لها إطار الرواية.

فى مضمونها تكشف الجملة عن واقعية زكريا، فالواقع يساوى أو يعادل التجربة والتجربة شكل واقعى أو أداة لإدراك الواقع والقانون الواقعى الذى يكاد يكون أقوى قوانين الحياة الواقعية أن الإنسان يؤمن بما يدرك ويعتقد فيما جرب، ولمس والواقعى يعتمد على ما هو تحت عينيه أولا ولا يعتمد تماما بما هو خارج إطار المرئى.

وفى سياقها أو السياق الذى جاءت فيه تكشف عن طرف أو عنصر يمثل القطب الثانى فى الرواية" الحب" بوصفه علاقة واقعية لا تعترف كثيراً بالواقع للدرجة التى يبدو فيها الحب مناقضا للواقع وليس جزءاً منه.

قبل هذه الجملة يقول السارد بعد حوار كاشف بين زكريا وأحمد دار حول علاقتهما بزميلتيهما سامية وفريدة :

"وهنا استرجع زكريا موقفه مع فريدة فى المستشفى وأوشك أن يقص على صديقه كل شئ، ليبرهن له أن كل شئ مع النساء ممكن"(٢).

تفكير زكريا يجنح للواقعية وأحمد بطبعه يقترب من المثالية فهو كاتب فنان يصفه السارد هكذا:

"كان أحمد ميالا للعمل الجاد العنيف، الواضح، وكان دائم الحركة .. نشط الخيال ولكن خياله كانت تتحكم فيه الطريقة المسرحية، فهو يتصور كل شئ على هيئة موقف، وحوار دائر بين جماعة، يتلقفه كل منهم عن الآخر فى براعة وذكاء والغلب لمن يكون أسرع حركة، وأعمق فهما للحوار وأقدر على توجيه

وكما تتولد المسرحية الكاملة، من موقف يفضى إلى موقف آخر، مرتبط به، ويتطور عنه، وحدث يدفع إلى حدث آخر هو مترتب عليه ونتيجة له .. كذلك كان يتخيل أحمد الحياة .. مجموعة من المواقف والأحداث المترابطة التى يفضى بعضها إلى بعض" (٣)

إن الطريقة المسرحية التى تقترب من أو نشا به صراع الواقع بقدر إفصاحها عن شخصية أحمد فإنها تفصح عن شخصية صاحبه زكريا الذى يمثل النقيض فى أحيان كبيرة، يمثل النقيض عندما يمكننا أن نرى أحمد أو يجعلنا هو أن نراه رومانسيا حالما هادئا يعمل على تغير الواقع ومن ثم رفضه لأنه لا ترضيه الحلول الواقعية التى تمثل لديه أنصاف الحلول.

وزكريا يعمد إلى أن يكون واقعيا بمنطق الواقع أو المنطق الولقعى الجاهز عنده والدال على أنه يعرف هدفه :

"وأجاب زكريا على الفور وكأنما أعد الجواب :

– اسمع.. أنا راجل واقعى، لست خياليا مثاليا مثلك .. أنت تقسم الإنسان إلى جسم وروح، وتردد كلمة "إنسانية الإنسان "وكأنك وقعت على كنز أو اكتشاف .. لكنى أؤمن بالمزج بين الجسم والروح، وأن كل إنسان هو إنسانى بطبعه وغريزته ..إننى متفائل" (٤)

حتى أنه فى النهاية وفى لحظة معينة يأخذ فيها شكلا محدداً من أشكال

الواقعية أو يأخذ الواقع من خلاله صورة الواقعية القذرة أو بعبارة أخرى الواقعية إلى يميل فيها ساردها إلى أن يغوص فى أدران اجتماعية بغية الكشف عن خبايا أو أشكالها غير المرئية لأنها تتوارى خجلا، خاصة عندما نعدها سمة تحتية فى طبقات المجتمع المدنى.

لذا ينغمس زكريا فى علاقة مع صاحبة العوامة، علاقة على حساب واقعه الذى يجب أن يكون مثاليا (هو طالب يقضى أكثر وقته فى محراب العلم ويعايش أحمد الفنان المفصم بالمثالية والرؤية الفلسفية لما حوله ومن حوله).

ولكنهما هاهنا يمثلان وجهى العمله: الواقع والحب عندما يتحدان حينا ويختلفان أحيانا، أحمد يعمل فى النور وتؤكد سامية فى رؤيتها له ذلك الوضوح:

"هو الشاب الجامعى الذى يعتز بأنه صورة عصر القوة والوضوح والانكشاف، عصر الحياة فى النور" (٥)

ومع أنه صورة ولكنها تمتد إلى أصول وجذور لها رسوخها فى تربة الفكر والحياة، فى الوقت الذى نستكشف فيه شخصية زكريا فتراها تخالف وضوح طبيعة أحمد، إذ لا نستطيع بسهولة أن نستكشف أصوله النظرية (على مستوى الفكر) أو الاجتماعية على المستوى الاجتماعى (لا يصرح الراوى بما وراء شخصية زكريا من مجتمع أسرى أو عائلى ففى الوقت الذى يروح فيه إلى أصول أحمد فى القرية وانتمائه إلى أسرة صغيرة تجمعه مع أمه وأخته وهما تميلان صورة مكملة لجانب يكشف عن طبيعته، يتمثل فى جانب العاطفة التى تجمعه بهذه الأسرة وإذا كانت المرأة بوصفها أنثى تمثل صورة من صور العاطفة المتجهة إليها أو المنبثقة منها فإن عودة السارد إلى أصول أحمد تكشف كثيراً عن هذا الجانب إذ يمثل أحمد الحب بمعناه السامى أو العاطفة الجياشة التى لا يظهر اختلاطها بشهوة غير مقبولة (لاحظ حبه لأخته وما يسبغه السارد عليهما من التقاء إنسانى نقى وحميم) ،وأحمد نفسه على وعى بأصوله وما تمثله أمه لديه، يقول فى نهاية حواره مع الدكتور راضى:

"فى عطلة العيد سأعود إلى بلدى وتغيير الجو يساعدنى على تركيز أفكارى ومحاولة الوصول إلى نتيجة .. ثم هناك أمى .. الحقيقة الوحيدة الباقية لى فى هذا العالم"(٦).

وهو ما يكشف عن انتماء واضح فى شخصيته قد تعود مرجعيا إلى طبيعته بوصفه فنانا.

وعلى النقيض يمثل زكريا، الوجه الأرضى أو الوجه التحتى للحياة إذ يكون لضعف جهاز المناعة الأخلاقى لديه الدور الأكبر فى وقوعه فيما وصل إليه للدرجة التى يشعر فيها بالدونية، بعد خروجه من العوامة فى زياريته الأولى :

> **"وبعد ساعة كان زكريا يغادر العوامة بمشاعر متضاربة تكاد تمزق صدره، لا تخفف حدتها النسمة المغسولة التى تصعد من النهر لا يدرى أيرضى أم يسخط أيبصق على نفسه أو يفتح ذراعيه لاستقبال الحياة الجديدة"** (٧).

عند هذا الحد الكاشف نحن أمام شخصيتين لهما مر جعيتهما فى إشارتهما الجادة أو مطلبين اجتماعيين: الواقعية والحب .

مرجعية الواقعية وفكرة الحب

لا يستطيع الباحث المدقق أو القارئ الذى يمتلك وعيا عميقا إلا أن يتابع فكرتى الواقعية والحب عند محمد حسن عبد الله الناقد الذى يكتب عن الواقعية مختاراً إياها منهجا علميا (يحصل على درجة الدكتوراه من خلاله) ويكون الاختيار ههنا عن وعى علمى ناضج، يكون نتيجته أن يكتب عن الحب بعد عشر سنوات من نشر مشروع الواقعية ليصدر الحب فى التراث العربى. وهنا يمكن التوقف عند نقطتين يلتقطهما المؤول: الذى يعتمد على مجموعة من العناصر التى تساهم فى خلق نشاط تأويلى دال:

أولاهما: أن فكرة الحب نوقشت عبر التراث العربى الذى يُعد تأصيلا أو تبريراً مرجعيا يبيح لمن يعيشون فى الحاضر أن يفعلوا ما فعله السابقون مما يجعل من الفعل فى الحاضر امتداداً طبيعيا لما فعله السابقون، ويؤكد ذلك أن ناقدنا فى رحلته مع كتاب الحب فى التراث العربى يتوقف طويلا عند فكرة الحب فى القرآن والسنة والحب بوصفه سلوكا اجتماعيا متداخلا وكاشفا عن الفكرة ذاتها عند

كثير من أعلام العرب المعروف يكونهم من فقهاء الإسلام وشيوخه كابن حزم والغزالى (أبى حامد) وابن قيم الجوزية وغيرهم مما يجعل من الحب عملا له مشروعيته(٨)، وهو ما يفضى إلى **ثانيتهما** التى تتضح إذا ما أدخلنا فى القضية عامل الزمن الذى اختبر فيه الناقد الواقعية ومعها التماس بالواقع والمدارس التى قاربت الواقعية بوصفها منهجا حياتيا وسلوكيا.

هنا نحن أمام مثلث أضلاعه الثلاثة (حسب ترتيب تكونها، وإدخالها مجال البحث والتلقى، والتوجه إلى قارىء يحسب كل خطوة من خطوات الكاتب جزءا من مشروعه) :

- الشعلة وصحراء الجليد.
- الواقعية فى الرواية العربية.
- الحب فى التراث العربى.

لقد تولى بدأ المبدع إثارة الأسئلة فى" الشعلة وصحراء الجليد " وتولى الناقد والمفكر الإجابة عليها أو محاولة وضعها فى إطارها الصحيح من خلال "الواقعية فى الرواية العربية" و"الحب فى التراث العربى" بحيث بدأ أحمد ماهر فى اختبار الفكرة عمليا، (ولقد نجح بشروط الإبداع فى هذا الاختبار)؛ فالفن لايضع حلولا ولكنه يكتفى بأن يثير أسئلته الخاصة التى هى فى الحقيقة أسئلة المجتمع، ومن يمتلكون وعيهم، ولديهم القدرة على أن يروا الواقع بصورة أكثر عمقا يتحقق فيها الإبداع "بوصفه عملية إضافة شىء جديد للوجود" (٩) تمثلت فيما حققه أحمد ماهر الذى لا ينفصل عن المؤلف بأى حال من الأحوال (١٠)، والكم الكبير من الأفكار والفلسفات التى توشّى أسلوب أحمد ماهر، هى فى الحقيقة تناسب تماما مؤلفا شابا يخطو خطواته الأولى على طريق الفن، كما أن مراحل حياته فى بعض جوانبها.

مما يضعنا أمام مجموعة من الأسئلة:

هل أدى اختيار الناقد المدقق للواقع أن اكتشف انعدام الحب مما جعله يبحث عنه فى بطون كتب التراث ؟ .

أم أنه وجد الحب منعزلا مقهوراً يتوارى من سوء مأوى به مما جعله يروح باحثا لتأكيد هذا المنعزل فى محاولة لتنميته وإخراجه من هذه العزلة ؟ .

إن زكريا يرى الحب ثقة:

- **الحب ثقة .. ثقة مطلقة .. فماذا تخافين** .."(١١). والسياق السردى يفضى إلى إشارة انعدام هذه الثقة فيما بين الأشخاص ،حتى الذين نظن أنهم على علاقة مودة أو اتفاق .

إن الأسئلة التى طرحتها الشعلة وصحراء الجليد حول هذه النقطة تجعلنا ندرك أن أحمد ماهر فى "الشعلة وصحراء الجليد" هو الذى خرج من الرواية ليواصل البحث عن حب، هو نفسه (بما رسخ فى داخله من قيم اجتماعية تكاد تجعل من الحب فعلا آثما) يرفض علاقة مشروعة بين أخته وخطيبها ويشكك فى هذه العلاقة ولكنه لشعوره بأن ذلك من قبيل الوهم لا يصرح بشكوكه وإنما يضمنها أسئلته لأمه:

أمى برحمة أبى .. بالله العظيم .. هل خرجت فاطمة مع رشدى بمفردهما؟ فقالت بدهشة مصطنعة:

كيف تسألنى عن ذلك وهى أمامه طول اليوم فى المدرسة ؟

قال بعصبية:

لا خوف من المدرسة .. إننى أسال .. هل أخذها من هنا .. فى الليل مثلا للنزهة ؟ " (١٢) .

وهو نفسه لم يكن يجرؤ على الاعتراف لسامية (التى كانت تشجعه أحيانا) بحبه لها وعواطفه تجاهها؛ لم يكن أحمد ماهر قادراً على التخلص من عنق الزجاجة الواقعى فلم يكن واقعيا تماما أو متحرراً من الواقعية صانعا عالما خاصا يتخلص فيه من هذه القيود، لذا كان عليه أن يبحث عن شئ افتقده (ويمكن فى هذا السياق تأويل نهاية الرواية التى نجد أحمد فى مشهدها الأخير تاركا الوطن أو المكان راحلا إلى بعثه مما يجعله مرتحلا للبحث عبر مكان وزمان مختلفين، يمكن

تأويلهما بهذه الرحلة إلى واقع مغاير تعنى به التراث العربى بوصفه علما لا يختلف كثيراً عن علم ارتحل إليه أحمد ماهر، وما رحلته هذه بحثا عن الحب أو توهم ذلك فى خارج وطنه وزمانه فيه مما جعله يتزوج من ماريانا التى يكرر السارد فى إشارات الإشارة إلى صورتهما فى ساحة التزحلق على الجليد ورؤية الدكتور راضى لها فى بداية اللقاء:

"إنها رمز حياته الجديدة، وإنه يحب هذه الحياة. وعاد ينظر إلى الصورة .. لقد كانت تصلح وضع الحزام على وسطه واليد الأخرى تحيط به وكأنها تحتضنه، لقد كان لهيب عواطفها يطغى على الجليد تحت أقدامهما، وتأكد له فى تلك الأيام أنه لن يستطيع أن يحيا بدونها"(١٣).

ولكنه يدرك بعد ذلك أنه لم يكن محقا تماما فيما ذهب إليه مما يجعل حياته الزوجية تنتهى بالفشل برحيل زوجته ويملى عليه إدراكه الوصول لحقيقة لم يفطن إليها منذ البداية:

"ولكنه – بعدة مدة – أدرك بديهية بسيطة .. لكنها عميقة القيمة .. أنه لا يستطيع أن تعيش حياة إنجليزية إلا فى انجلترا، أما فى مصر فإنها تستحيل إلى لون من التعذيب .. أو التحنيط، (١٤) .

وقد أجاد السارد حين وظف الصورتين اللتين تتوزع بينهما حياة الدكتور راضى (الذى جاء اسمه على غير مسمى). الأولى صورة زوجة فى صحراء اسكتلندا الجليدية والتى بات يهرب منها إلى الصورة الثانية صورة والده الريفى :

"حين اتجه إلى كرسيه الوثير ليستلقى فيه، واجهته صورة ماريانا وهى تعاونه فى ارتداء ثياب الانزلاق وقد أحاطت خصرها بيديها الرقيقتين .. فالتفت إلى الناحية الأخرى مذعوراً فطالعه وجه أبيه، وقد أطالت به هالة بيضاء من ذقنه المهيب وعمامته الضخمة .. فأخذ نفسا عميقا .. ونقل عينيه بين الصورتين مرة أخرى ثم أغلقهما وهو يحس برأسه يكاد ينفجر" (١٥)

لقد أدخلت الرواية الصورتين فى تنافس مرجعى إذ لا يتوقف الصراع عند وجودهما فى مكانين متقابلين يعضد تقابلهما أو تضادهما هروب الدكتور راضى من الأولى غاضبا فيصطدم بالثانية وإنما يمتد الأمر إلى الصراع بين ما تمثله كلتاهما من اختلاف وتناقص ولكنه صراع داخل رأس الدكتور، صراع لا تحتمله رأسه التى يكاد يتفجر.

هكذا يقف العالمان متقابلين وتماما كما يقف الحب الذى يجهضه الواقع فى "الشعلة وصحراء الجليد" فى مقابل الحب فى التراث العربى بوصفهما نصين يقوم الأول شاهداً على عصره من خلال سارد هو ابن بيئته التى يراقبها وينزع إلى تطوير أدائها فى الوقت الذى يقوم فيه الثانى شاهداً من خلال عشرات الشهود على تمكن الحب من قلب المجتمع العربى القديم ولكن الدكتور راضى الذى أهمل هذا الحب الكامن فى قلب مجتمعه القريب وراح يفتش عنه فى مجتمع آخر لذا دفع حساب ذلك غاليا، والسارد حين يؤكد على وجود الصورتين يبرز معانى التحرر والرقه فى صورة ماريانا فى مقابل الجحود والمهانة فى صورة الأب، وفى مقابلة دالة يضع السارد الدكتور راضى بوصفه والداً وزوجا فى مواجهة مدرس اللغة العربية الأستاذ حسين والد سامية الذى كانت شخصيته أقوى من شخصية الدكتور راضى وإن ظلت صورتاهما مرفوضتين إذ هما ليسا فى وضع وسط، وسامية التى عاشت فى منطق القوة الأبوى ترفض هذه القوة مضحية بها فى سبيل الحب:-

"كم رأت نفسها تغير موطنها، وتنتقل من حماية أبيها بحزمه القوى إلى حماية حبيبها بحبه القوى .. إنها ستخضع له، ستعبد إشارته وتقدس كلمته .. ليس باسم القوة .. ولكن باسم الحب!! لكنها تريده قويا حتى يستطيع مقابلة والدها وطلب يدها منه" (١٦)

ولكنها ترفض حب الدكتور راضى لأنه ليس قويا فى منطقه لهذا الحب حيث هو متزوج يكبرها السنوات وهو ما ترفضه أمها وتعدها حمقاء لو لم توافق الدكتور على ما يريده .

إذا كانت الواقعية تمنح الروائى مجموعة من الشخصيات المنفتحة على

العالم /عالمها الخاص أو العام أحيانا؛ فإن الحب هو الذى على صُنع هؤلاء، بأن يقيم الصراع بينهم، وتحريك الأحداث التى من شأنها بث الحياة فيهم، ومشاركتهم من ثم فى صنع هذا العالم .

وعلى مستوى أكثر عمقا صنع الكاتب ضفيرة سردية من الحب والواقع مفعّلا إياهما بصورة دالة، إذ جعل من الحب تقنية فاعلة تغير الواقع، فهو (أى الحب يصنع الواقع الخاص به فى الوقت الذى قد لا ينجح فيه الواقع فى تغيير الحب أو صنعه ،وتتبلور هذه التقنية من خلال حركة الحب عبر محورين:

- الحب والواقع .
- الحب والسرد.

فى الحركة الأولى تأتى الفاعلية مؤثرة على النحو التالى :

- الحب يجعل من الواقع مسرحا مكانيا: "فيكون الواقع مفعولا فيه (ظرف مكان)".
- الحب يجعل من الواقع مساحة زمانية: "فيكون الواقع مفعولا فيه (ظرف زمان)".
- الحب يجعل من الواقع هدفا للتغيير، يحاول من خلاله أن يتغلب على العوائق التى تواجهه "فالحب الحقيقى يبدع دائما، إنه لا يدمر أبدا، وفى هذا فقط يكمن رجاء الإنسان" و"فى الحب، كل إنسان إنما يمثل تحديه الخاص" (١٧).
- الحب يجعل من الواقع وسيلة لتنمية نفسه وتحقيق حاجاته:

"إن الحب يستمع إلى حاجاته هو ويقدر تفردها، إنه يمقت حقيقة أن الناس فى طريقهم إلى أن يصبحوا متشابهين رويدا رويدا ....

الحب، إذن، يعترف بالحاجات، جسمانية وعاطفية .. إنه يرى مثلما يبصر ويصغى مثلما يسمع. الحب يلمس ويدلل ويجد متعة فى الإشباع الحسى. الحب حر، ولا يمكن أن يتحقق إلا إذا ترك حرا. الحب يجد معبره، ويحدد شكل خطواته ويسير فى طريقه الخاص، الحب يعترف بالتفرد ويقدره" (١٨)

الحب يمثل تاريخا للواقع أو هو جزء من الواقع بوصفه تاريخا أو تراكما تاريخيا للزمن ،وهنا قد يبدو تعارض ما خفى بين الفكرتين، فالحب فكرة تاريخية تجنح إلى مجاوزة الواقع، فكرة تأخذنا دائما إلى الحكايات القديمة التى تتعارض مع الواقع (وخاصة واقع المجتمع الشرقى فى بعض لحظاته التاريخية)، والواقع يطرح تاريخا للحب يتمثل فى حكايات تقدم نماذج واضحة له: روميو وجولييت، قيس وليلى، عنترة وعبلة وفى المرويات الشعبية: ياسين وبهية ،عزيزة ويونس، وغيرهم، ولكن هذا الواقع نفسه مع حفاظه على هذه الحكايات لايقدم نماذج جديدة تنضاف إلى هذه النماذج مما يكشف عن سطوة واقع وظروف اجتماعية تتكشف عبر مفارقة واضحة تعبر عن سطوة الحب وغلبته (فالحب سلطان له الغلب على حد تعبير البارودى)، وقدرته إن وجد وتحقق على أن يعلن عن نفسه ويؤكد ذاته ؛ فنظرة إلى المجتمع العربى قديما وحديثا من خلال حجم الوسيلة الإعلامية ،فقد ذاعت قصص الحب القديمة وتحقق لها الإنتشار يوم أن كان اللسان المجرد الوسيلة الإعلامية الوحيدة فى مجتمع شبه مغلق ،ويعيش المجتمع المفتوح اليوم ثورة فى الإعلام والاتصالات، ومع هذا يجتر حكايات الحب من الزمن الخالى .

ههنا تتجلى تعارضات الحب والواقع؛ فيبدو الأول تاريخا متحركا ويظل الثانى ساكنا، مستقبلا لا مرسلا، مستهلكا لامنتجا، لايتحرك إلا بالقدر الذى يمنحه له ما عاش من الحب ،وحركته الكبرى تتمثل فى حركة المراقب للماضى الذى يجتر منه أو يتحرك حركة مقيدة للنماذج الجديدة التى تكاد تطرح نفسها، وعلى اعتبار واقعية "الشعلة وصحراء الجليد"؛ فإن استكشاف رؤية الأشخاص الممثلين للواقع(واقع النص الذى يُعد صورة منتجة بتأثير الواقع الخارجى، والواقع الخارجى فى إحالة الأشخاص عليه) تضعنا أمام مجمعة من الرؤى؛ فهو عند:

أحمد ماهر فكرة مثالية ممتزجة بظلال من العيب أو يحكمها العيب ولكنه غاية فى ذاته، يغلب فيه الجانب المعنوى على الحسى.

زكريا وسيلة يغلب عليها الجانب المادى الحسى والحب عنده فكرة حلمية لم تتحقق بذاتها :

"إنه يحلم بالحب .. ولكنه لن يبيع قلبه رخيصا .. يجب أن يستفيد من كل

إمكانياته وأن يستثمر كل ملكاته .. والحب فى هذه الحالة يجب أن يكون فى خدمة المجد (١٩).

والقبلة بوصفها الحسى تمثل غاية يصل إليها بإعلان الحب أو التظاهر به:

"لكن زكريا بعد أن دخلت حياته قبلة سريعة، قبلة حلم بها طويلا .. أصبح يفكر فيما هو أكثر منها، ويحلم بها ويرسم الطريق إليه"(٢٠).

– الدكتور راضى شكل اجتماعى ومحاولة للإشباع العاطفى، يقوم بوظيفة تعويضية على هذا المستوى، فقد كان لماريانا الدور الأكبر فى القيام بهذا الدور فى حياته.

– ماريانا رسالة تنتهى عند القدرة على أدائها :

" ولقد كانت أمينة فى أداء رسالتها، بل كانت كما تمناها الدكتور !

إذ جعلت من بيتها قطعة من إنجلترا .. ابتداء من شكل البناء الذى بناه الدكتور لنفسه فى مدينة الجامعيين، إلى أصغر شىء فيها .. مثل لون جواربه أو لون مفرش المائدة " (ص٤٥).

لقد كان للحب فاعليته التى صنعت كثيرا من حركات المبدع فظهر أثره واضحا على النص وتجلت قدراته فى خلق هذا العالم الدال.

الحب/ البلاغة / المنظور

فى الشعلة وصحراء الجليد وكذا فى سر الأسرار يتحرك الحب حركة لها استراتيجيتها تتكشف عبر زاويتين:

الأولى: تمثل مظهر أولياء لتقنية الحب وتتمثل فى تحريك الأشخاص وملء عالمهم وحياتهم بالأحداث ويمكن تكشف ذلك والتأكيد عليه إذا ما طرحنا سؤالا مثل: ماذا سيكون عليه الوضع لو لم يكن الحب محركا للأشخاص فى الشعلة وصحراء الجليد؟ أو كل الأشخاص تقريبا فى سر الأسرار أو حكاية الزكى الهراس (٢١) إن الحب فى هذه الأعمال يأتى بمثابة البؤرة التى تنطلق منها حركة

الأشخاص الذين يعد المؤلف واحداً منهم إن نحن قاربنا الحب بوصفه سمة تتضح عبر أكثر من منظور:

١- منظور خارجي(قبل النص).

٢ - منظور داخلي أثناء النص.

٣- منظور داخلي/خارجى بعد النص.

يعود المنظور الخارجى فى مرجعيته إلى المؤلف نفسه، إذ تعبر نصوصه عن حب دقيق يحركه للكتابة عن أمكنة بعينها وأشخاص بعينهم، فالمؤلف الذى قضى قرابة ربع قرن بعيدا عن وطنه تجد كل نصوصه تنطلق منها أو تعبر عنها إذ لا تجد تكافؤاً بين تفاعله النقدى بالمكان الذى عاش فيه هذه الفترة (الكويت) وتفاعله الإبداعي مع المكان نفسه فلا تكاد تجد قصة واحدة (حسب ما قرأنا أو على مستوى المجموعتين المشار إليهما (سر الأسرار - حكاية الزكى الهراس) تدور أحداثها فى الكويت أو غيرها من بلدان الوطن العربى أو الأوربي التى عاينها المؤلف بالمعايشة لفترات زمنية صالحة لأن تثير لدى الكاتب ما يدفعه للكتابة، وإن كان ثمة دافع فإنه فى صالح الوطن أو المكان / الأمكنة التى تعد موضوعاً للقص لديه، وعندما لا نستطيع نفى الدافع فإنه يتحرك فى اتجاه الوطن إذ يمثل استراتيجية للحنين للوطن فى صورها المتعددة:

- تصوير الأشخاص .

- التعبير عن الأحداث .

- لغة السرد أو الحوار .

- وصف الأمكنة وتسميتها والتأكيد على فاعليتها .

- استيحاء تفاصيل الحياة اليومية واستلهامها.

العودة للجذور الريفية وتصويرها مما يجعل الكاتب المغرم بالوطن تاريخا وحضارة وإنسانا، وخاصة فى مجموعته الأولى لا يستلهم القاهرة التى تمثل

محطته الثانية بعد الموطن الأصلى وإنما يعود إلى المكان الذى انطلق منه أو يعود إليه أحمد ماهر (بطل الشعلة وصحراء الجليد).

والإشارات لعشق المكان أو للتعلق به الذى كان يتضح فى قصص الحب فى التراث العربى والتى كان التعلق بالمحبوبة بديلا عن أو قرينا للتعلق بالمكان وحبه، هذه الإشارات التى لم تكن واضحة بالصورة الكافية أخذت مساحة واسعة فى النصوص الإبداعية، إذ تحول قول الشاعر (مجنون ليلى) :

أمـــر عـــلى الديـــار ديـــار ليـــلى أقـــــبل ذا الجـــــدار وذا الجـــــدار

فمـــا حـــب الجـــدار شـــغفن قلبى ولكـــن حـــب مـــن ســـكن الديـــار

إلى صيغة أكثر شمولا، وامتد التعبير الشعرى إلى تعبير نثرى فى مضمونه، شعرى فى صيغته عبر عنه أحمد ماهر عندما قال :

سأعود إلى بلدى (٢٢)

فالوقوف عند التعبير فى نثريته لا يكشف إلا مستوى واحدا من مستويات الدلالة، قد لا تتعدى كونها جملة إخبارية تأتى فى سياق حوارى، يندمج بدوره فى سياق سردى أكبر، الرواية بتفاصيلها ولكن مقاربته شعريا والوقوف عند (بلدى) ومقارنتها بالبديل الذى كان من الممكن أن يحل محله (البلد) وهو التعبير الدارج فى مثل هذه الحالات، هذه المقاربة تكشف عن تعلق بطلنا بالمكان الذى يؤكد انتماءه له(٢٣) والنموذج نفسه تؤكده شخصية حامد العائد لبلده، ولحبه (قصة سر الأسرار) رغم ما يمكن أن يعد سببا لهجرة القرية وعدم العودة إليها ولكنه يعود للجذور التى لا يستطيع أن يبتعد عنها.

ويمتد المنظور الداخلى إلى فعل الحب فى النص الروائى نفسه من حيث قدرته على خلق تقنية خاصة بالحب (ما أشرنا إليه سابقا من خلق الحب للأحداث وتأثيره فى الشخصيات وغيرها). يضاف إلى ذلك ما يمكن التوقف عنده من رؤية الشخصيات لبعضها البعض من خلال هذه التقنية التى يمكن تسميتها بمنظور

الحب، ويمكن التأكيد على ذلك من خلال تتبع العلاقات الخفية التى يقيمها السارد بين الشخصيات والتى تخلق ثنائيات تمثل علاقات ليست منتشرة المعالم ولا يمكن إدراكها بسهولة (وذلك استنادا على الإطار الاجتماعى الشرقى الذى تتحرك فيه الرواية والذى لا يعترف فيه بالحب فيجعله من المحرمات وهو ما يجعلنا نعيش ازدواجية واضحة فى حياتنا الشرقية؛ فقد نرفض من غيرنا أو من أبنائنا وبناتنا ما نبيحه لأنفسنا، كما أن الوقوف عند كتاب الحب فى التراث العربى يجعلنا نشعر بأننا لانتقدم بالمعنى المعاصر للكلمة حضاريا وأن فقهائنا الأوائل كانوا أكثر استنارة منا، ليس هذا بالطبع دعوة إلى ما ينافى آدابنا وتقاليدنا ولكن هناك أهمية دائما لأن نعرف كل الحقيقة (٢٤)). وقد استثمر السارد هذه العلاقات فى تصويره للشخصيات كل من منظور الآخر وخاصة البعد المادى (الجسمانى) وما يمكن أن يلقيه من ظلال على الشخصية فى عمقها، كما تكشف عن رؤية من يسند إليه المنظور لمن يراه وأمثلة ذلك متعددة :

- البعد الذى يرسمه الطلاب للدكتور راضى :

"ودخل الدكتور راضى بقامته المديدة وملامحه الدقيقة، وبشرته الوردية الرقيقة كأنه مسلوخ، وشعراته التائهة فى جوانب رأسه، وثيابه المتهدلة فى إهمال وفوضى ....

وقف الدكتور راضى فوق المنصة مديدا مثل عود القصب، وقد ارتكز بأطراف أصابعه العشر فوق المكتب. وكان رأسه الصغير ذو الشعيرات المتناثرة يتحرك فى بندولية رتيبة"(٢٥).

ولأنها صادرة من أكثر من منظور ووجهة نظر تتعدد صفات الدكتور راضى، ويأتى الوصف الواحد أو العنصر الواحد موصوفا بأكثر من جملة أو مترادف :

- **قامته المديدة = مثل عود القصب .**

- **شعراته التائهة فى جوانب رأسه = ذو الشعيرات المتناثرة.**

وفى مقابل ذلك لانجد هذا المنظور بهذه الوضعية عندما يتجه الوصف لشخصية أخرى تُرى من منظور أحادى مثلا :

"وتطلع أحمد من خلال الصفوف إلى سامية، فلم ير إلا ذؤابات شعرها الفاحم، تداعبها بعض النسمات النشطة التى تتسلل من الباب وكانت ترتكز بخدها على راحتها .. فبدت له إصبعها الخالية التى يتمنى يوما أن يطوقها بالذهب فيربطها به وهنا توهج إحساسه، وتفجرت عاطفته المحروقة الكامنة، فوقف على مهل يقاوم به انفعاله " (٢٦).

فسامية تُرى وتُوصف من منظور أحمد وشتان ما بين رؤية الجماعة لفرد أو وصف فرد (رجل، أستاذ) من لدن جماعى أو منظور جماعى (طلابه وطالباته ومنهم من هو على خلاف أو وفاق معه فى الرأى أو المنهج) ووصف فرد (أحمد الفنان، الشاب، المحب) لفرد آخر (سامية) بكل ماتمثله له. والسارد هنا لايوزع رؤيته على أشخاصه وإنما هو يستثمر الحب بوصفه تقنية فى رسم هؤلاء جاعلا منه وسيلة إعلامية تتحكم فى منظور كل منهم للآخر، قائما بدور المايسترو فى تحريكهم لأن يأخذوا أدوارهم على خشبة الواقع.

وأما المنظور البعدى؛ فإنه يمثل واحدا من آثار النص عند المتلقى أو عند كل من يتعامل معه فى أى زمان ومكان؛ فالنص أصبح (بعد تحققه) شاهدا وجزءا من تاريخ قديم يستعير تقنية الحياة الماضية، ويتطابق دوره مع دور الحب فى التراث العربى؛ إذ يتحول النص نفسه إلى تراث بدرجة ما، ليصبح واقعا جديدا يقترب من واقع الحب فى صورة يتم التطابق فيها بين الواقع القديم والحب بوصفه علامة على واقع متحقق، وبوصفهما معا: الحب والواقع طرفين يلتقيان فى علاقة التقاء / تضاد دائمة .

هوامش وإشارات :

(*) لأن الحب والواقع فكرتان مسيطرتان على نتاج الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله، يكشفهما نصوصه الإبداعية وأعماله الفكرية تتحرك الدراسة بين هذين القطبين: الحب / الواقع من خلال النصوص الإبداعية والأعمال الفكرية والنقدية، وأما النص فنصه الروائى **الشعلة والصحراء الجليد** الفائز بالجائزة الأولى والميدالية الذهبية من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ١٩٥٨م وصادرة سنة ١٩٦٩م إضافة إلى مجموعته القصصية **سر الأسرار** الصادرة فى إبريل ١٩٨. سلسلة كتاب اليوم، مؤسسة الأخبار اليوم، ولئن كان الحب تيمة واضحة فى الرواية فإنه يمثل قاسما مشتركا فى أحداث المجموعة القصصية، وتكمن المرجعية فى كتابيه: الواقعية فى الرواية العربية الصادر فى طبعته الأولى عن دار المعارف ١٩٧١ والحب فى التراث العربى الصادر عن الدار نفسها. فى طبعته الثالثة عام ١٩٩٥ وصدر فى طبعتيه السابقتين (على الترتيب) عالم المعرفة بالكويت ١٩٨. وذات السلاسل فى الكويت ١٩٨٧. وهذا الالتقاء يمثل تيمة تحتاج دراسة موسعة تتوقف عند المؤلف الناقد / المبدع ومدى التقاء كل منهما، وما يمثله الإبداع بالنسبة للنقد والعكس، أو مدى ما يتسرب من أفكار نقدية محفزة على الإبداع، أو تيمات إبداعية موجهة للنقد.

١- الشعلة وصحراء الجليد ص١٠٠.

٢- الشعلة وصحراء الجليد ص ١٠.

٣- الشعلة وصحراء الجليد ص ٩٧ .

٤- الشعلة وصحراء الجليد ص ٢٨.

٥- الشعلة وصحراء الجليد ص ٩٢.

٦- الشعلة وصحراء الجليد ص ١٦٠.

٧- الشعلة وصحراء الجليد ص ١١١.

٨- الحب فى التراث العربى واحد من أهم الدراسات التى أنجزها الدكتور محمد حسن عبد الله، يقارب فيه فكرة الحب فى التراث العربى عبر رحلة طويلة مع تراثنا العربى يبدأها بمقدمة يستهلها بقوله مخاطبا القارئ:

"فإليك أيها القارئ العزيز، فى أى موقع، أتقدم بهذه الباقة المعطرة، من حب لا يعرف الذبول، بل يبقى ناضرا، يفوح بعبير الأمل فى الاكتمال، عبر العصور.

إن أمتنا العربية بخير لأنها تحب، وتعرف معنى الحب .. والحب، هو الإنسان، وهو الإنسانية .. وبدونهما لا يبقى شىء غير الوحشية والظلام. والحب يفسر السلوك الفردى، كما يفسر حياة الأمم والحضارات" ص ٣.

يسوق بعدها مجموعة من المقولات الدالة للرسول عليه الصلاة والسلام، والأصمعى، وابن داود، والديلمى وابن القيم ،ثم يختم مقدمته بقوله:

وعنى أخبرك:

أنه ما من مؤلف قديم أو حديث تطلع إلى التأليف فى الحب، إلا وهو ينفس فى كتابه عن ذكريات قديمة، وهوى مكبوت. ولقد نشأت فيه ووعيته إشراقا وخيالا قبل أن أعيشه سلوكا وفكرا " ص٤ .

ويقسم مادة كتابه إلى أحد عشر فصلا:

من الهامش للصميم: ويتدرج خلاله من معرفة العرب بالحب أو العشق منذ الجاهلية إلى الإسلام الذى عمل على توسيع دائرة الحب مضيفا إليها ومؤكدا على بعض مفاهيمها.

هذا الصنف من المؤلفين: متناولا الحب بوصفه ظاهرة كل العصور، والمدى الذى اقترب فيه الفقهاء من الحب.

الحب فكرة .. الحب سلوك: ويتوقف عند التتابع التاريخى لمن التفتوا إلى الحب وكتبوا فيه، مستعرضا جهود ابن داود(الذى يلقبه بالرائد على الطريق الصعب) فى كتابه (الزهرة) متداخلا مع أهم القضايا المتعلقة بالحب فى كتابه، والتى يمكنها أن تشكل أركان العاطفة أو مقوماتها ومنها:

الأسباب البعيدة للحب.

أطوار الحب وحالاته.

آداب الحب.

علامات الحب.

آفات الحب.

الحب والجنس: ويوسع من خلاله الدائرة الجغرافية للتراث، إذ يتجاوز التراث المشرقى إلى ابن حزم وما تناوله فى كتابه الشهير (طوق الحمامة) .

الحـــب: من البداية إلى النهاية: ويقارب فيه مصطلحات الحب وعلاماته، وآفاته.

روافد واتفاقات: ويتتبع روافد الحب بداية من أفلاطون مرورا بإخوان الصفا وغيرهم ممن كان لهم الكثير من المؤثرات المختلفة فى هذا الجانب.

الحب فى الدراسات الموسوعية:

الحب مفسرا للتاريخ:

قصص الحب: ويتكئ فيه على القصص التى أوردها بعضهم، محللا ومضيئا لبعض جوانبها .

حسيون وعذريون: ويؤرخ لتاريخ العذرية، وآراء المستشرقين، والعرب المعاصرين فى نشأتها، والعذرية بين التخصيص والتعميم.

الطريق إلى رؤية جديدة: وكيف يمكن الاستفادة من أفكار قدمائنا العرب، وكيف يمكننا أن نستشف منها جوانب جديدة. والكتاب بصورته هذه يحقق أكثر من قيمة لثقافتنا العربية، فهو يعبر عن الجوانب التى يعدها البعض من الخفاء بحيث لا يجب الحديث أو الإفصاح عنها، ويفتح الطريق أمام البحث العلمى الجاد للوقوف عند صفحات شبه مجهولة من تراثنا العربى، يغطى جانبا تربويا وتعليميا وسلوكيا اجتماعيا لا تخفى قيمته لكل منا ويأتى وقوفه عند نصوص سردية مستشهدا ومحللا مستدلا جانبا له قيمته النقدية الدالة.

٩- رولو ماى: شجاعة الإبداع، ترجمة: فؤاد كامل، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط١ ١٩٩٢، ص٤٦.

١٠- رغم ما يقال أن من قوانين النص السردى غيرية كاتبه فإن العمل الأول دائما

ينحو نحو الذاتية ويعتمد كثيرا على تجارب ذاتية توظف بصورة مباشرة؛ فتلقى بظلالها على العمل الأول، وشخصية أحمد ماهر ليست بعيدة مطلقا عن شخصية المؤلف.

١١- الشعلة وصحراء الجليد ص٨٩ .

١٢- الشعلة وصحراء الجليد ص١٨٠.

١٣- الشعلة وصحراء الجليد ص٢٣ .

١٤- الشعلة وصحراء الجليد ص٤٥ .

١٥- الشعلة وصحراء الجليد ص١٣٤ .

١٦- الشعلة وصحراء الجليد ص ٣٣

١٧- ليو بوسكاليا: الحب، ترجمة: صبرى الفضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ص١٤٢، ص١٧٣.

١٨- السابق ص ١٧٦.

١٩- الشعلة وصحراء الجليد ص ١٠٤.

٢٠- الشعلة وصحراء الجليد ص ١٠٥.

٢١- المجموعة القصصية الثانية للمؤلف وقد صدرت عن الهيئة العامة للكتاب- القاهرة ١٩٨٧ .

٢٢- الشعلة وصحراء الجليد صــ ١٦٠.

٢٣- البلاغة فى أحد جوانبها البسيطة تكمن فى القدرة على الاختيار، الانتقاء من ألفاظ متعددة تكاد تجتمع أو تتقارب فى حقل دلالى واحد، والتعريف بالإضافة لياء المتكلم يفوق فى دلالته وقوة تعبيره عن الانتماء والحب قوة التعريف بأل، لذا تنطلق شعرية اللفظ وبلاغته من هذه الزاوية التى تتكشف من خلالها حركة الألفاظ وفاعليتها من خلال سياقها الذى وضعت فيه.

٢٤- التعبير للدكتور محمد حسن عبد الله أطلقه أول ما أطلقه فى مجال التربية وما يُمارس من تغييب وتضليل لطلابنا مما يؤدى لغياب بعض أو كل الحقيقة .

إليه (٧) :

اختلاف التأويلات
رواية الثلاثية لنجيب محفوظ نموذجا

د. حميد لحمدانى

ليس من اليسير أن يكتب باحث عن موضوع يتعلق بالرواية العربية واختلاف التأويلات فى حيز مثل هذا. وترجع الصعوبة إلى اتساع المتن الروائى العربى وتشابك الصراع الفكري. لذلك أثرنا معالجة الموضوع من خلال نموذج روائى واحد وهو الثلاثية لنجيب محفوظ، كما حاولنا فى نفس الوقت رسم الخطوط العامة لاختلاف التأويلات والتصورات بما يلتبس بها من أبعاد ثقافية وإديولوجية. ولا شك أن رواية بقيمة الثلاثية وتعقد أشكال الصراع فيها، كانت ولا تزال مؤهلة لإثارة ردود فعل متباينة لدى القراء والمتخصصين من النقاد .

على أن ما يبدو لنا شديد التعقيد فى مهمتنا هذه هو تحديد المنطلق النظرى لمعالجة القراءات التأويلية العاكسة لاختلاف المواقف والتصورات. فهل نعيد كل ما أهدر فيه مداد كثير من الكلام الحماسي عن الرواية وعن بعض النقاد الذين بدا لنا أننا نتحمس لتحليلاتهم ؟ أم نجرد سيف النقد الإديولوجى فى وجه من يختلفون معنا فى الموقف والتحليل ؟

إن عملا من هذا النوع، وفى وقتنا الحالى بالذات، لم يعد له أى سند علمى، فما دامت المواقف والتصورات هى رؤى للعالم، وما دامت قراءتنا هى الأخرى لا تعدو أن تكون تأويلا على تأول، فإن مسار البحث ينبغى أن يتجنب مخاطر التجنى. هذا ما يدفع إلى اتخاذ كثير من الاحتياطات أثناء قراءة كيف قرئت ثلاثية نجيب محفوظ المتخذة مثلا فى هذه الدراسة .

نفترض هنا مع ذلك ضرورة التمييز بين القارئ العادى الحادس، والقارئ الإيديولوجى، والقارئ الابستمولوجى. هذا التمييز يبدو لنا شديدة الأهمية وقد

عالجنا هذا الموضوع فى مقالنا: "مستويات التلقى القصة القصيرة نموذجا".[1] فبمجرد أن نتحدث عن ضرورة دراسة الرواية، وعلى الأخص موضوع الرواية العربية واختلاف التأويلات من زاوية علاقة النص بالسياق وبالملتقى، فإننا نفترض أن الدارس نفسه لابد أن تكون له قدرة على تمييز النصوص، وإدراك الاختلافات الأساسية بينها، وتمييز السياقات، وتمييز الأنماط المتباينة للقراءة. وهذا لا يحصل إلا لدى قارئ إبستمولوجى، وهو بالتحديد قارئ كارل مانهايم على سبيل المثال[2] القادر على التجرد والحياد .

ليس لدينا فى العالم العربى محاولات تدرس موضوع الرواية واختلاف التأويلات والمواقف من منظور زاوية التلقى، أى باعتماد اختلاف دينامية مواقف القراء. هناك فقط – حسب علمنا – المقال القصير، الذى نشره "محمد الباردي" وهو بعنوان "الخطاب الروائى بين الواقع والإيديولوجيا"[3]. ففيه محاولة للاستفادة المحتشمة من ابحاث "هانس روبيرت ياوس"، لذلك عوض الباحث قراءته المباشرة للنصوص الروائية بقراءة القراءات التي وضعت حول الرواية العربية، فوجد أن النقد الروائى العربى صنف الرواية العربية من حيث علاقتها بالإيديولوجيا فى ثلاث اتجاهات:

الاتجاه الثورى ذو الرؤية العلمية .

الاتجاه المحافظ ذو الرؤية المثالية المطلقة .

الاتجاه الوجودي[4]

وإنه (أى الناقد العربي) لم يكن فى مأمن من الخلفيات الايديولوجية حتى فى

---

(١) انظر مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية. عدد ٦، ١٩٩٢ ص: ٩٤. ونظرا لأننا لم نضع جميع المعلومات الخاصة بمراجع البحث فى هذه الهوامش فإننا نلفت نظر القراء إلي أن لائحة المراجع التامة وضعت فى نهاية هذا البحث .

(٢) انظر كتابه: الإديولوجية والطوباوية. ترجمة عبد الجليل الطاهر، ص: ١٥٤ – ١٥٥ .

(٣) محمد الباردى: الخطاب الروائى بين الواقع والإيديولوجيا، فصول ١٩٨٥. ص: ١٥٩.

(٤) نفسه ص: ١٦.

هذا التصنيف. ومن ثم لاحظ من خلال عرض مستويات قراءة النص الروائى العربى أن مستوى القراءات الاجتماعية والسياسية غالب على النقاد العرب، وهذا يعنى فى نظره أن "المرجع بالنسبة للمتقبل هو مرجع اجتماعى وسياسي[٥].

وانطلاقا من رأى ياوس القائل بأن النص الأدبى هو إجابة عن أسئلة القراء فى عصره، استنتج الناقد تلقائيا أن الخطاب الروائى العربى أجاب بالفعل عن أسئلة القراء التي كانت فى الأغلب ذات طبيعة سوسيو سياسية .

وما يلاحظ هو أن الناقد رجع ليحلل الرواية العربية بنفس الطريقة الاديولوجية التي كانت تحلل بها سابقا فالرواية العربية ومنها: "قبور فى الماء"، "الأفعى والبحر"، لزفزاف، و"تحدث أبو هريرة قال "لمحمود المسعدى، و"شرق المتوسط" لعبد الرحمن منيف كلها تعالج إشكالية الحرية فى المجتمع العربى، وإن كانت لا تقدم تصورا واضحا عن القوى الاجتماعية المتباينة فى العالم العربى. ويرجع ذلك كما فعل النقاد الاجتماعيون إلى طبيعة الأنظمة القائمة وإلى نوعية الفئات الاجتماعية، التي ساهمت فى تغيير الواقع السياسي العربي.[٦]

لا نعتقد أن تجديد طريقة دراسة الأعمال الروائية وما يلابس ذلك من اختلاف التأويلات والمواقف يمكن أن يتم بهذه البساطة، فمراعاة القارئ لا تعنى أن جميع المشاكل قد وجدت حلها، لأن المسألة يمكن أن تبقى على مستوى السطح لنعود بعد ذلك فنمارس النقد الإيديولوجي التقليدى. ينبغى معرفة مكانة القارئ، ودور النص، ودور الثقافة والفكر والأديولوجات فى أى عملية نهدف من ورائها دراسة المتن الروائى العربى، وما نقدمه من تأويلات خاصة ينبغى أن يعتبر أحد القراءات الممكنة فقط، بينما نلاحظ أن محمد الباردى يعوض جميع قراءات الآخرين بقراءته الخاصة باعتبارها القراءة الصحيحة الوحيدة. وجمالية التلقى لا تلغى النص كما قد يعتقد، كما أنها لا تجعل القارئ هو كل شئ، وإن كانت تعطى، دون شك، امتيازا للقارئ الناقد وهو فى نظرنا ذلك القارئ الإبستمولوجى الذى

---

(٥) نفسه ص:١٦٢ .

(٦) نفسه ص: ١٦٢ – ١٦٣ .

أشار إليه "كارل مانهايم"(٧) إنه قارئ يضع قراءته فى مقابل قراءات أخرى ويراعى موقعها النسبى، وكذلك قيمتها النسبية. هذا التوازن الذى تحدثه جمالية التلقى بين حضور النص وحضور القارئ هو بالتحديد ما يسمح على الدوام بالقول بأن نتيجة القراءة، وهى مضمون التأويل، لا يمكن اعتبارها من مصدر خالص للنص ولا من مصدر خالص للقارئ، إنها على الأصح خلاصة التفاعل بينهما .

يرى ياوس أنه لا يمكن فهم النص فى اختلافه وغيريته إلا حسب قدرة المؤول على التمييز بين الأفق الآخر، وأفقه الخاص.(٨)

المسألة أيضا تقتضى من وجهة نظر "ياوس" نفسه أن نجيب عن تساؤلين: ما الذى قاله النص سابقا؟ وماذا يقول لى النص الآن، وما الذى أقوله أنا بصدد النص؟(٩)

يمكن إذن تصور خطوات دراسة موضوع الرواية العربية واختلاف المواقف كالتالى :

معرفة ما هى الإجابات التي قدمها النص الروائى العربى لمعاصريه ؟

معرفة تطور هذه الإجابات عبر المراحل التاريخية التي مر بها النص، أى عبر القراءات المتعاقبة .

كيف أفهم أنا النص باعتبارى قارئا أو ناقدا، وكيف أعمل على تأويله كما قد يفعل القراء الآخرون ؟

ماذا أقترح أنا على النص من دلالات قد لا تكون أعطيت له سابقا .

كل هذا لا ينفى معطيات النص، فمن الأكيد أنها ذات طبيعة ثابتة ولكنها تبقى على الدوام قابلة لقراءات متعاقبة بحكم عدم أن الدلالة فيها مقترحة احتماليا، من هنا تأتى أهمية "إيزر" عندما أشار إلى أن لعبة الظلال "Jeu d'ombres" هى التي تجعل التفاعل ممكنا مع قراء متعددين.(١٠)

---

(٧) كارل مانهايم: الاديولوجية والطوباوية. ١٩٦٨ .

(8) Hans Robert Jauss. Pour une herméneutique littéraire. 1988. P. 11.

(9) Ibid … p :365-366 .

(10) Iser :La fiction en effet …… p :285.

ما نقترحه هنا استنادا إلى "إيرز"، وياوس متعلق فى الواقع بمنهجية قراءة الرواية العربية باعتبارها جوابا عن سؤال أو أسئلة ملحة على الناس فى الواقع، أى باعتبارها بلورة مواقف وتوجيها غير مباشر لاتخاذ مثلها. ولذلك دراسة محتوى التصورات والمواقف فى الرواية يساعد فى الواقع على فهم ميكانيزم تفاعل القراء معها .

قدم "بيير ماشيري" فى هذا الصدد أفكارا جيدة لا نستغرب إذا رأيناها موجودة فيما بعد حتى عند رواد جمالية التلقى الألمان، وعلى رأسهم "إيرز" الذى استبعد أن يكون قد تأثر بالأبحاث الماركسية فى هذا الصدد(*). كان "ماشيري" ينظر إلى النص كنسق، وأن الاديولوجيا المفردة لا يمكنها أن تكون فيه نسقا كاملا وحدها إلا إذا كانت موجودة جنبا إلى جنب مع الاديولوجيات النقيضة، فالكاتب، وهو يحاول جاهدا توضيح المواقف التي يريدها أن تعبر عن مقصديته المفترضة يكون منقادا بالضرورة الى بلورتها من خلال نقائضها، وبذلك يسمح، مع ذلك، لهذه النقائض بأن يكون لها حضور مافى النص(١١). هذا ما يميل بالنص إلى تشتيت الدلالة رغم كل ما يبذله الكاتب من احتياطات سياقية لضمان سلطة موقفه على المواقف النقيضة. وقد استثمر "أومبرتو إيكو" كثيرا هذه الخاصية التي يتميز بها النص لتوضيح ردود أفعال القراء.(١٢)

إلا أن "إيرز" بالخصوص حلل هذا الجانب بكثير من التجريد فى مقال خصصه لقضية التفاعل بين القارئ والنص، فهناك بنيات نصية تقوم بتوجيه ما، لكن القارئ أو القراء يعملون، هم أيضا من جانبهم، على تنشيط عمل هذه البنيات بتفعيل وجهات نظرهم السابقة، وملء الفراغات التي يتركها النص شاغرة، أى أنهم يدمجون مواقفهم واختياراتهم فى بنية النص أثناء عملية القراءة .

(*) من خلال جوابه على سؤالنا له حول هذه النقطة بالذات فى ملتقى "التلقى، والتأويل" المنعقد بمراكش (كلية الآداب الرباط، ومؤسسة أدناور) أيام ٢٦ - ٢٩ نونبر ١٩٩٢.

(11) P. Macherey :Pour une théorie de la production littéraire; p :154.

(12)Umberto Eco: La structure absente. introduction à la recherche sémiotique. 1972. P: 147.

من الطبيعى القول بأن محاولة تطبيق كل هذه المعطيات التي تحدثنا عنها فى دراسة المتن الروائى العربى من جهة علاقته باختلاف التأويلات، تحتاج إلى احتياطات كثيرة ولذلك فمن المفيد ان، نتخذ رواية الثلاثية لنجيب محفوظ مثالا لهذه القراءة التأويلية "الجديدة" .

ما هى الإجابات التي قدمتها ثلاثية نجيب محفوظ لبعض قرائها[*] ؟

سنختار بطريقة غير انتقائية أربع دراسات نقدية نشرت بين سنتى , 1964 1978، مع العلم أن الطبعة الأولى لثلاثية نجيب محفوظ صدرت حسب أجزائها كما يلى :

بين القصرين سنة 1956 .

قصر الشوق والسكرية سنة 1957.

على أننا سننهى هذه الدراسة بقراءتنا التأويلية الخاصة، وستكون هى القراءة الخامسة .

القراءة الأولى:

بعنوان: "**المنتمى بين الدين والعلم والاشتراكية**"[١٣] ركز فيها "غالى شكري" وخاصة على الموقف الذى انتهى إليه نجيب محفوظ، فى ختام ثلاثيته. دراسة غالى شكرى تأخذ بعين الاعتبار التطور العام لمواقف الكاتب من خلال مراحل الكتابة الروائية التي مر بها .

يتراوح رأى غالى شكرى بخصوص قضية حياد الكاتب وحواريته بين القول "بالحياد الفني" وعدم الحياد الايديولوجى، فهو من هذا الجانب الثانى ينفى قطعا ما سماه ب: "اسطورة الحياد التي يلصقونها عن جهل بأدب نجيب محفوظ"[١٤]

(*) من الطبيعى أنه لا يمكن استيعاب جميع القراءات النقدية التي قدمت عن الثلاثية فى دراسة من هذا الحجم .

(١٣) د. غالى شكرى: المنتمى، دراسة فى أدب نجيب محفوظ. ١٩٦٤ * .

(١٤) د. غالى شكرى: المنتمى، دراسة فى أدب نجيب محفوظ. ١٩٦٤ *.

ولذلك نراه فى تحليله يركز على السكرية التي اختار فيها نجيب محفوظ، فى نظره، الاديولوجية التي يؤمن بها، وهى "اديولوجية اليسار":

"أقول إذن أن رؤية نجيب محفوظ لأزمة المجتمع المصرى كانت رؤية يسارية"[١٥].

"وكان اليسار الايجابى المتكامل، هو الحل الذى تراءى لنجيب محفوظ كى ينقذ مصر من أزمتها الاجتماعية"[١٦]

وقد وضع شبه تحقيب اديولوجى لأجزاء الثلاثية الثلاثة :

بين القصرين: تمثل حركة الانتماء إلى الحزب الوطنى والارهاص إلى تكوين الوفد.

قصر الشوق: تمثل مرحلة الأزمة بين الانتماء الوفدى، والانتماء اليسارى المتكامل.

السكرية: تمثل مرحلة الانتماء الإيجابى إلى اليسار[١٧].

ويعلن الناقد عن آرائه فى معظم الإيديولوجيات التي اشتغلت فى النص .

– فالانتماء إلى الوفد كان يعنى العجز عن تقديم الحل الثورى الممكن للمرحلة[١٨]

"والاخوان المسلمون كانوا أكثر تمثيلا للفكرة الفاشية.."[١٩].

أما المنتمى اليسارى فهو رأس السهم الذى ترسمه نهاية السكرية (...) وقد تسلح هذا المنتمى بمعظم أدوات التغيير الحضارى الشامل، ولم يعد أمامه سوى التوقيت الصحيح.[٢٠]

---

(١٥) نفسه ص: ٢٢٢ .
(١٦) نفسه ... ص: ٢٢٢ .
(١٧) نفسه ... ص: ٢٢٠.
(١٨) نفسه ... ص: ٢٢١ .
(١٩) نفسه ... ص: ٢٢٣.
(٢٠) نفسه ... ص: ٢٢٩.

الإجابة المقدمة من طرف الثلاثية بالنسبة لغالى شكرى متعلقة بسؤال الثورة اليسارية الماركسية بالخصوص، وهى الإرهاص بأن تحقيق هذه الثورة لم يعد يتطلب إلا اختيار التوقيت المناسب .

القراءة الثانية :

وهى بعنوان: "**ثلاثية نجيب محفوظ**" وقد كتبها د. على الراعى ونشرها أيضا سنة ١٩٦٤[٢١].

يسجل الراعى ارتياحه لهذا الشكل الروائى الجديد الذى ظهر على يد نجيب محفوظ فى الثلاثية، وذلك لأن هذا العمل :

أعاد إحياء دنيا كاملة .

رسم الشخصيات بطريقة علمية موضوعية .

شيد بنا كليا من جزيئات مدروسة[٢٢].

كما أن، للرواية قيمتها التسجيلية، فذات طابع واقعى انتقادى لأنها: "ترى المستقبل الواعد وراء نماذج الحاضر المتغير والماضى المسرع إلى المغيب"[٢٣].

من هذه الملاحظات يمكن القول بأن د. على الراعى ينظر إلى الرواية كحقل معرفى يعيد تسجيل الواقع بطريقته الخاصة ويقدمه مع ذلك بموضوعية لا تخلو من انتقاد، وبذلك تكون الرواية جوابا عن السؤال المعرفى الذى كان يتعلق أثناء كتابة هذا النقد بمدى معرفة تركيبة المجتمع العربى، ومساره التطورى الزمنى: مما جعل الراعى يقول: إن بطل الرواية "هو المجتمع المصرى فى السنوات ما بين قبيل الحرب العالمية الأولى ومنتصف الحرب العالمية الثانية، وأن الحادثة الرئيسية فى هذه الرواية هى سير الزمن وتأثير هذا الزمن على أجيال عدة من المصريين" [٢٤]

---

(٢١) فى كتابه دراسات فى الرواية المصرية ١٩٦٤ **.

(٢٢) نفسه ... ص: ٢٤٥ - ٢٤٧ .

(٢٣) نفسه ... ص: ٢٥٠ - ٢٥٤..

(٢٤) نفسه ص: ٢٤٩.

إلى جانب ذلك نجد على الراعى يحلل موقف إحدى الشخصيات الأساسية فى الرواية، فكمال عبد الجواد يعيش، فى نظره مأساة حقيقية تتميز ب:[٢٥]

الحيرة بسبب تعلق بشئ غامض مجهول يسميه الحقيقة .

الفزع من اتخاذ موقف .

إنه ينظر إلى المبادئ كألغاز .

ولذلك فهو يدفع ضريبة اللامنتمى .

أهم ما يلاحظ فى مناقشة موقف شخصية كمال هو أن على الراعى ينتقد موقف اللامنتمى فى شخصه :

يصف هذا الموقف بالعجز .

يرى أن اللامنتمى لابد أن يؤدى ضريبة فادحة يتقاضاها التاريخ منه .

يستنكر تجاهل كمال لوجود الفروق بين الطبقات مع أنه كان ضحية هذه الفوارق عند فشله فى حب "عايدة" .

يصف رغبة كمال فى أن يعيش فى سلام مع نفسه بأنها معتقد زائف لا يتخذه إلا من حرم الإيمان[٢٦]، حتى لنكاد نعتقد أن الناقد له ميل دينى، إلا أنه لا يميز فى الواقع بين جميع الاديولوجيات العملية، لأنه يستشهد بأحمد الشيوعى وبعبد المنعم الأصولى فى السكرية كمنتمى، لكل منهما إيمانه الخاص فى مقابل موقف الهروب الذى اتخذه كمال عبد الجواد.[٢٧]

لا نستطيع بالطبع أن تصنف الناقد ضمن إحدى الاديولوجيات لأنه كان شديد الاحتياط فى تصنيف موقفه، وجواب الرواية بالنسبة إليه، هو، فى نهاية الأمر، ليس متعلقا بسؤال نوعية الانتماء، والعمل المباشر بقدر ما هو سؤال أعم

---

(٢٥) المرجع السابق انظر صفحات: ٢٦٧ – ٢٦٨ – ٢٦٩ – ٢٧٠.
(٢٦) نفسه .. ص: ٢٧١ .
(٢٧) نفسه .. ص: ٢٧١-٢٧٢.

متعلق بضرورة تجاوز المواقف اللانتمائية إلى اتخاذ موقف عملي. وهو ما عبر عنه بقضية "الإيمان" ولا يهتم بعد ذلك فيما إذا كان هذا الإيمان متعلقا باليمين أم باليسار. على أن ما هو أكيد بالنسبة لاختياره التأويلي هو أن، موقف اللانتماء الذى مثله كمال فى الرواية مرفوض.

القراءة الثالثة :

وهى بعنوان "**الثلاثية**" كتبها نبيل راغب ونشرها سنة 1967[٢٨]. ومع أن نبيل راغب قد ركز على الجانب الفنى فى دراسة الثلاثية، إلا أنه أكد مثل أغلب النقاد الذين درسوا هذا العمل على الجانب المعرفى المحايد، لذلك يرى أن الكاتب "يحوط" جميع شخصيات الرواية بحبه وعطفه فليس هناك شر خالص أو خير خالص بل حياة زاخرة بالمتناقضات.، كما أن هناك ميلا إلى الدياليكتيك[٢٩]. وهذا يعنى أن الناقد يفضل هذا الموقف الذى لا يهدف إلى تصنيف الأبطال إلى جانب الإيجاب أو السلب، وهو بالتحديد موقف كمال عبد الجواد فى الرواية نفسها، فمن خلاله تتجلى – فى نظر الناقد– نظرة الكاتب الإنسانية الشاملة. ويرى أن أفضل مثال على ذلك تلك اللحظة التي كان فيها كمال – وهو طفل صغير – يتغنى بحس وطنى مبكر :

يـــــا عزيـــــز عيـــــنى   بـــــــدى روح لبـــــــلدي

يـــــا عزيـــــز عيـــــنى   الســـــلطة خـــــدت ولـــــدي

فيتجاوب معه أحد الجنود الإنجليز، الذى فهم عباراته فالتقط منها ما يهمه وأخذ يردد :

"أروح بـــــــــــلدى   أروح بـــــــــــلدي

ونجيب محفوظ فى نظر نبيل راغب: "لا يوجه دعاية معينة بل يقدم موقفا إنسانيا خالصا، لا فرق فيه بين الإنجليزى الذى يحن إلى بلده فى غربته والمصرى الذى يكافح فى سبيل استقلال بلده"[٣٠]

(٢٨) تشكل الدراسة قسما مهما من كتابه: قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ. ط:٢، ١٩٧٥.

(٢٩) نفسه .. ص: ١٧٠ .

(٣٠) نفسه .. ص: ١٥١.

ولا شك أن الناقد التقط مثل هذه المواقف من بين مواقف أخرى كثيرة مناقضة لها، لكى يعزز قراءته الخاصة لرواية الثلاثية بل أنه رفع هذا البعد الإنسانى إلى مستوى الدلالة العامة للنص ذلك أنه لم يلتفت إلى الصراع الإيديولوجى فى النص بل إلى لقاء أعم بين المواقف الأساسية المتصارعة - لا يمكن بالطبع نفى وجود ذلك البعد الإنسانى التوافقى فى الرواية، ولكنه حين يؤخذ وحده كمعلم بارز دون غيره من أشكال الصراع الأخرى، يتم تحويل الدلالة فى اتجاه وجهة النظر الشخصية للناقد لذلك فالثلاثية فى نظره تمثل تمجيد القيم الإنسانية المشتركة أما الصراع بين الموقف فيها فلا يعدو أن يكون مظهر فحسب لـــ "الصراع بين الأجيال".

"الصراع بين القديم والجديد، القديم الذى يتمسك بأهداب الحياة المادية ومتعها المختلفة، والجديد الذى يرغب فى الانطلاق من عقال المادة إلى آفاق بعيدة كالسماء ممثلا فى كمال ومثاليته المطلقة.(٣١)

وكمال عبد الجواد كان هو الشخصية الأساسية الشاهدة على تبدل الزمن واختلاف العقليات من جيل إلى جيل، فضلا عن أنه بنفسه كان ضحية التطور الزمنى:

"هكذا نجد الجيل الجديد يتطلع إلى آفاق جديدة ومثل لم يعرفها الجيل الذى سبقه، والذى ما زال يتشبث بسلطته وقبضته على الحياة .."(٣٢)

"يندثر الخط القديم كلية فى السكرية ويمحى من الوجود .. حتى ينشأ خط جديد آخر متفرع من الخط الذى يمثله كمال عبد الجواد ويصبح كمال عبد الجواد من الجيل القديم نسبيا"(٣٣)

عندما يتحدث نبيل راغب عن رضوان ياسين الوفدى وعبد المنعم الإخوانى، وأحمد الشيوعى فى السكرية لا ينظر إليهم أبدا كممثلين لأحزاب أو أيديولوجيات مثلما فعل النقاد الآخرون، ولكن كجيل جديد هو جيل الأبناء فى مقابل جيل الآباء: كمال، ياسين، وكذلك جيل الأجداد: محمد عبد الجواد.(٣٤)

---

(٣١) نفسه .. ص: ١٦١ - ١٦٢.
(٣٢) نفسه .. ص: ١٦٧.
(٣٣) نفسه .. ص: ١٧٣.
(٣٤) نفسه .. ص:١٨١.

هكذا يكون جواب الرواية بالنسبة للناقد متعلقا بسؤال البعد الإنسانى المشترك بين الجنسيات وسؤال التطور الزمنى الحتمى للعقليات وأنماط السلوك من خلال ما يدعى بصراع الأجيال، فالتطور العام للتاريخ يجعل كل جديد قديم أما أشكال الصراع والمضامين الأخرى فتتوارى إلى الخلف أمام هذا التأويل الخاص الذى لا يعدو أن يكون توليدا ناتجا عن اشتغال قراءة خاصة مغيرة للقراءتين السابقتين. صراع الأجيال إذن فى رأى الناقد ذو طابع كونى، ورواية الثلاثية لا تفعل شيئا سوى أنها تعيد إنتاجه كما هو معروف منذ بدء البشرية، ولكنها تجسده بكامل طابعه المأساوى فى وعى كمال عبد الجواد :

"هكذا ينشأ الصراع بين الموجود والذى يجب أن يوجد أو بين ما هو كائن فعلا وبين ما يجب أن يكون .. بين الحقيقة والخيال وبين الواقع والفكرة. وهو الصراع الذى بدأ مع البشرية، ويبدو أنه لن ينهى إلا معها.."[٣٥]

وبمعنى آخر لا تعلمنا رواية الثلاثية سوى أن "الموت والميلاد قناعات لوجود واحد هو الحياة نفسها"[٣٦]

ومن الواضح فى الأخير أن نبيل راغب :

لا يميل إلى اللاانتماء، إلا لأنه يجسد روح التاريخ المتغير وروح الإحساس بالمعاناة المشتركة بين أبناء البشرية فى كل مكان .

كما أنه ليس معنيا بالمنتمين فهم تعبير عن مرحلة زمنية سبقتها أخرى وسيأتى ما يحل محلها وهكذا دواليك .

إنه على الأصح يحدد من خلال قراءته الخاصة للثلاثية موقفا خارج نطاق الأديولوجيات نفسها، أى فى نطاق مستوى فلسفى أعم يهم البشرية كاملة، وهو قضية الزمن، وتطور الحياة عبر تعاقب الموت الحياة. وهذا موقف قريب رغم كل شئ من موقف كمال عبد الجواد .

---

(٣٥) نفسه .. ص: ١٨٦.

(٣٦) نفسه .. ص: ٢٠٢.

هذه أيضا إحدى القراءات التي كانت ممكنة فى فترة السبعينات لرواية الثلاثية.

القراءة الرابعة :

بعنوان: "**الرؤية الاجتماعية عند نجيب محفوظ**"(٣٧) للناقد: شفيع السيد وسنرى أن وجهة النظر فى هذه الدراسة تختلف جذريا عن رؤية غالى شكرى، على سبيل المثال .

الطريقة التي عالج بها الناقد "د. شفيع السيد" رواية الثلاثية تعتمد على العرض والتلخيص. ولا يعنى هذا أن قراءته بريئة ومحايدة، فمجرد التركيز على عناصر دون أخرى لابد أن يكون وراءه محركات خفية. لذا نرى من الضرورى التمهل فى تقديم الإجابات التي وجدها فى الرواية باعتبارها موقفا خاصا، لأن الدارس حاول أن يقدم جميع الأصوات الأديولوجية المتحاورة فى النص، باتباع نفس الرؤية الحوارية التي كتب بها نجيب محفوظ. وهو ما يجعلنا أمام قراءة ملتبسة للنص، فالثلاثية بالنسبة إليه كانت، أولا وقبل كل شئ، حقلا لاكتساب معرفة بالمجتمع العربى، إذن فالإجابة الظاهرة التي وجدها فى الرواية كانت متعلقة بالسؤال الثقافى المعرفى، لا غير. وكأنه يريد أن يكتفى بالقول بأن الرواية ذات غاية معرفية لأنها توقفنا على حقيقة الواقع .

هكذا يقدم الرواية باعتبارها حقلا تتحاور فيه الإيدلوجيات والمواقف التالية:

حزب الوفد ←—— كمال عبد الجواد، رضوان ياسين .

حزب الأحرار ←—— حسن سليم .

الإخوان المسلمين ←—— عبد المنعم .

الحزب الشيوعى ←—— أحمد .

غير أن هذا التقديم الوصفى لم يستطع رغم كل الاحتياطات إظهار الحياد والتزام المنهج التثقيفى والتوضيحى، فالناقد فى الواقع يخفى إجاباته الخاصة بقراءة

---

(٣٧) د. شفيع السيد: ضمن كتابه: اتجاهات الرواية المصرية ١٩٧٨.

مختلفة للنص، وما علينا سوى أن نلتقط البنيات الدالة على ذلك من خلال نصه التحليلى ذاته :

حينما قدم د. شفيع السيد الإيدلوجية الماركسية، تدخل بشكل خفيف لتكييف التصور الذى يريد تقديمه لغيره من القراء :

استخدم مثلا الصيغة التشكيكية المألوفة فى الكتابة الصحفية السياسية أو الإخبارية فقال :

"هكذا يتحدد موقف أحمد من البداية بتنبيه وجهة النظر الماركسية فى نبذ الوطنية والدعوة إلى مد تمسيه: "الأممية" أو "العالمية"، حيث تتوحد الطبقة العاملة فى أنحاء العالم وتسيطر على مقاليد الحكم"(٣٨) فاستخدام عبارة "ما تسميه"، ووضعه كلمتى: "الأممية"، و"العالمية" بين مزدوجتين يخرج بالملفوظ عن حياده المظهرى، ولا يكتفى الناقد بذلك، فهو لا يلبث أن يتدخل مباشرة لتحديد موقفه ضمنيا من هذه الأيديولوجية معلقا على أحمد فى السكرية الذى لم ينفعل لمنظر الموت :

"... أما أحمد فلم يستثر منظر الموت فيه أى إحساس، وانبثق تعليقه جامدا كالنظرية المادية التي يؤمن بها .."(٣٩)

هنا يصبح خطاب الناقد عاريا من كل الاحتياطات بحيث يمكن تصنيفه بوضوح فى إطار قراءة أيديولوجية للنص .

ونحن لا نجد "نجيب محفوظ" يتدخل بمثل هذا الحكم فى روايته حتى على لسان سارده الموجود خارج النص المحكى Extradiégétique لأن ذلك كان سوف يؤدى إلى تحطيم العقد الحوارى الذى أقامه مع قرائه فى مجموع الثلاثية .

ونرى الآن فيما إذا كانت قراءة الناقد تتخذ نفس الموقف بالنسبة لإحدى الأديولوجيات الأخرى. يقول عند تقديمه الإيديولوجية الوفدية :

---

(٣٨) نفسه .. ص: ١٠٧.
(٣٩) نفسه .. ص: ١٠٧.

"لم يجنح نجيب محفوظ إلى المغالاة فى تصوير موقف هذه الطبقة من الحركة الثورية بحيث يصبح أفراد الأسرة جميعا أبطالا وطنيين"(٤٠)

كان انتماء (يقصد انتماء رضوان ياسين وحلمى عزت إلى الوفد) انتماء ملوثا، لا يحمل أى فكر سياسى بقدر ما يدل على انحراف فى الخلق وشذوذ فى السلوك". (٤١)

على أننا نجد خطاب الناقد يصبح فيما بعد أيضا مباشرا، إذ يتدخل للتعليق على التناقض الذى كان أفراد حزب الوفد يعيشونه بين المبادئ السياسية الإيجابية، والأخلاق الفردية السيئة .

"... إن نزاهة الفرد فى العمل تقتضى نزاهته فى السلوك الخاص..."(٤٢)

بل إنه يقول فى النهاية متحدثا دائما عن أخلاقيات الأديولوجية الوفدية وموجها نقده المباشر لانحرافها:

"وهذا عرض من أعراض الفساد السياسي الذى انحدر إليه بعض المشتغلين بالسياسة فى الفترة الماضية من حياة المجتمع المصري"(٤٣) .

ونلاحظ أن الدارس لا يهتم كثيرا بحزب الأحرار الدستوريين وإن كان قد سجل بأنه "يمثل طبقة كبار الملاك"(٤٤)

أمام هذه اللامبالاة، وأمام انتقاد حزب الوفد والماركسية، هل كان الناقد يهيئ متلقيه لتقبل الدور الأديولوجى الباقى وهو الاديولوجيا الأصولية. لا نجد دفاعا واضحا عن هذه الأديولوجيا، وإن كان انتقاده للإديولوجيا الماركسية له دلالتها على الميل إلى الطرف الآخر النقيض. غير أن الدفاع عن الاديولوجية الأصولية جاء عرضيا فى سياق الحديث عن السكرية، حينما أشار إلى الصورة

---

(٤٠) نفسه .. ص: ١٠١.
(٤١) نفسه .. ص: ١٠٣.
(٤٢) نفسه .. ص: ١٣٦.
(٤٣) نفسه .. ص: ١٣٦.
(٤٤) نفسه .. ص: ١٠١.

التي رسمها نجيب محفوظ فى رواية سابقة لنموذج المناضل من جماعة الإخوان بثقافته المحدودة، فقد بدت له تلك الصورة غير معبرة عن الحقيقة. فقال :

"وما هكذا كان الفكر الدينى عند جماعة الإخوان المسلمين"(٤٥)

ويمكن تعزيز هذا التوجه الدينى والأخلاقى فى بحثه عن أجوبة لأسئلته المطروحة بتدخلاته التوجيهية، حينما ينتقد شخصية بهيجة التي تعقد علاقة مع ياسين، وهى تعرف رغبته فى الزواج من ابنتها، فهى تفعل ذلك، فى نظره "دون أن تحس فى لحظة من اللحظات بوخز الضمير"(٤٦) وهذا انتقاد أخلاقى يتلاءم مع الميل الأصولى .

عندما حلل د. شفيع السيد ما سماه "**الشكل الفنى فى روايات نجيب محفوظ**" أكد حضور الجانب المعرفى فى أعماله فلاحظ :

حيادية أعماله الروائية .

دقته وموضوعيته .

اهتمامه بتشخيص الظواهر المرضية فى المجتمع .

تحليله لهذه الأسباب بطرق فنية .

فتح عيون القراء على هذه الأمراض الاجتماعية(٤٧)

وإذا كانت حيادية نجيب محفوظ فى رواية الثلاثية قد أجبرت الناقد مرحليا للجوء إلى وصف العمل الروائى كما هو، فإننا مع ذلك وجدناه فيما بعد يميل إلى تأكيد أهمية الأديولوجية الأصولية ولو بطريقة أقرب إلى التلميح منها إلى التصريح وذلك بعد انتقاد جميع الإيديولوجيات الأخرى .

وأمام اعترافه بحيادية نجيب محفوظ، فهو يؤمن بأن الكاتب الجديد لابد أن

---

(٤٥) نفسه .. ص: ١٠٥.
(٤٦) نفسه .. ص: ١٣٢.
(٤٧) نفسه .. ص: ١٤١-١٤٢.

يمارس تأثيرا خفيا ما يوجه به قراءه نحو التعاطف مع إحدى الشخصيات.[٤٨] هذا ما جعل الناقد يعمل على توجيه اهتمامه بدوره – ولكن بشكل غير مباشر – إلى إيديولوجية واحدة .

وهكذا تتحول الثلاثية على يده أيضا إلى إجابة عن السؤال الدينى، والأخلاقى، وتصبح انتقادا للسلوك السياسي المنحرف والمتمثل فى الاتجاهات الأخرى الماركسية والوفدية على الخصوص.

القراءة الخامسة :

ماذا تقول لنا رواية الثلاثية الآن ؟

وماذا نقول لها ؟

ما نقدمه هنا ليس تكثيفا للقراءات السابقة، لأننا سننتقل إلى عرض قراءتنا الخاصة المشروعة. كيف نفهم هذا النص الروائى المتميز فى وقتنا الحاضر ؟ وما هو الجواب الذى يقدمه لنا بخصوص هموم زماننا ؟ وما الذى يقترحه علينا من حلول ؟

وقبل أن نصل إلى الإجابة عن هذه التساؤلات نشير إلى أن مفتاح تأويل الرواية – كما ذهب إلى ذلك حقا معظم النقاد – هو شخصية كمال عبد الجواد. لذلك نقدم أولا تلك العلامات الكبرى فى مسار حياته الخاصة، مما كان له الأثر الكبير فى تحديد سلوكه أو على الأصح ردود أفعاله التي غلب عليها القلق والحيرة.

فقد تعاظمت سطوة حيرته وخابت آماله فى معظم القيم عندما انتهى حبه لعايدة إلى الفشل: هذا جزاء من يتطلع إلى السماء .. ستردد بصرك بين أركان المدينة حائرا ولن تبرأ عيناك من لوعة الشوق"[٤٩]

ويمكننا القول بأن ما كان يعتبره كمال بمثابة سقوط الآلهة هو اكتشافه أن عايدة أذاعت حبه لها من جانب واحد إلى الأغيار ليتندروا به. هذا ما جعل إيمانه بالقيم يتزعزع فيختار الحيرة الدائمة: "وهكذا لتبقين المعبودة معبودته والحب غذاؤه

(٤٨) نفسه .. ص: ١٤٢.

(٤٩) قصر الشوق: ص: ٣٤٤.

وملاذه، والحيرة ملهاته حتى يقف أمام الخالق يوم يسائله عما حيره من معضلات الأمور"[٥٠] كان من الطبيعى بعد هذا أن يعانق الخمرة وينجذب إلى شعراء التردد أو اللذة: ".. أدل، أخيرا بعد فترة من القلق والحيرة بين أبى العلاء والخيام أو بين التقشف واللذة (...) لم يدر إلا ونفسه تهفو إلى الغناء وكأن صوتا خفيا راح يهمس فى أذنه: لا دين ولا عبادة ولا أمل ... فليكن الموت.."[٥١]

جميع القيم التي كان كمال يؤمن بها تصدعت، بما فيها القيم الروحية التي انهارت على صخرة اكتشافه للداروينية. كانت شخصية كمال منذ بداية الجزء الثانى للثلاثية (قصر الشوق) تتجه إلى التأمل، وتدافع عن المبادئ السامية، حتى أنه رفض على سبيل المثال أن يكون قاضيا أو رجل أمن أو نيابة خوفا من أن يكون ظالما، وفضل أن يدخل مدرسة المعلمين ليؤدى رسالة العلم. وقد دافع عن اختياره أمام صديقه فؤاد قائلا:

"إن حياة تكرس للفكر لهى أجل حياة"[٥٢]

حتى الحب الذى دافع عنه قبل أن يتذوق مرارة الخيبة كان ميالا إلى أن يكون حبا أفلاطونيا، مما يفسر هول صدمته فيما بعد. لم يكن يتصور أن يكون هناك اتصال سعيد بينه وبين معبودته إلا عن طريق العطف الروحى من جانبها والوله من جابنه الخاص. وهذا طريق أشبه بالعبادة، ولا صلة له بالزواج .[٥٣]

وضعية كمال ومسار حياته وحميع المواقف والصدمات التي تعرض لها (ألم الحب الخائب، وألم الشك وألم العقيدة المحتضرة)، وخاصة فى المرحلة الثانية من عمره، جسدتها حلقة قصر الشوق، التي جعلته ينقلب إلى شخصية أخرى عاجزة عن الاختيار مبين تلك القيم والاختيارات السياسية التي تم عرضها بكثافة فى الحلقة الثالثة من الثلاثية. لاحظ رياض قلدس فى السكرية أن جميع مقالات كمال المنشورة

---

(٥٠) قصر الشوق .. ص: ٣٥٦.
(٥١) قصر الشوق .. ص: ٣٨٦.
(٥٢) قصر الشوق .. ص: ٨١.
(٥٣) قصر الشوق .. ص: ٨٤.

فى مجلة "الفكر" التي كان يديرها عبد العزيز الأسيوطى، اتخذت طابعا تاريخيا، لأنها قدمت الفلسفات المتناقضة، ولم تعلن عن موقف واضح لكاتبها. قال قلدس: "تتبعت مقالاتك منذ سنوات عندما بدأت تكتب عن فلاسفة الإغريق، وهى مقالات متنوعة وأحيانا متناقضة بالقياس إلى ما تعرض من فلسفات، فأدركت أنك مؤرخ، بيد أنى حاولت عبثا أن اهتدى إلى موقفك أنت مما تكتب وأى فلسفة تنتهى إليها ؟ "(٥٤) ولم يكن كمال ينكر هذه الحقيقة، فقد عقب على كلامه :

"إنى سائح فى متحف لا أملك فيه شيئا. مؤرخ فحسب ولا أدرى أين أقف..؟"(٥٥)

اهتمامنا إذن بشخصية كمال عبد الجواد يرجع بالأساس إلى قوة حضوره فى الرواية على المستوى السيميوطيقى، فهو الشخصية الوحيدة التي تحافظ على وجودها الثابت الحاد فى مجموع الأجزاء الثلاثة للرواية، وهى بذلك تمثل بؤرة محورية تدور حولها جميع الأحداث والمواقف، بحيث تتكسر موجاتها على صفحة تأملاته القلقة. كل المواقف والوقائع نجد لها رد فعل فى فكر كمال المتوقد المنشغل بالتأمل بدل الانخراط فى الحياة العملية الدينامية. هذه الشخصية النوعية خلقها فى الواقع تصادم درامى حاد بين القيم المتناقضة منذ بداية الرواية إلى نهايتها، ونضيف إلى ذلك أيضا كل، التناقضات الحادة التي زعزعت إيمانه بكل ما ترسخ فى ذاكرته منذ طفولته المبكرة وخاصة انهيار تلك الصورة المهيبة التي رسمها فى ذهنه عن شخصية أبيه الرجل الذى خلق حول نفسه هالة من الوقار يوم كانت تتردد حنحنته فى المنزل فيفزع لها الصغير والكبير بمن فيهم زوجته آمنة.(٥٦)

كل هذه العوامل تعاونت على تميز هذه الشخصية التي وصفها غالى شكرى

---

(٥٤) السكرية. ص: ١٢٤.

(٥٥) السكرية .. ص: ١٢٤.

(٥٦) أنظر على سبيل المثال موقف سطوة السيد أحمد عبد الجواد أثناء محاسبته لزوجته آمنة على خروجها لزيارة الحسين دون إذنه بعد ان افتضح أمرها بحادثة السير التي وقعت لها. بين القصرين. ص: ١٧٦.

بأنها مأزومة ممزقة بين الفكر اليسارى والسلوك الوفدى القلق(٥٧). والواقع أن انتماءها إلى الوفد لا يلبث مع مجموع تلك الصدمات التي تلقتها أن يجعلها تعيش أقصى حالات اللاانتماء. فما الذى تقوله الرواية لنا حاليا ؟

عصر الديمقراطية وموقف كمال :

من خلال شخصية كمال نتعلم فى الواقع شيئين اثنين أحدهما سلبى، والآخر إيجابى.

* **الوجه السلبى:** هو هذا التردد والحيرة للنزوع المثالى الذى رسمه نجيب محفوظ مجسدا فى شخصية كمال الذى لا يستطيع أبدا أن ينتقل إلى الاختيار أو إلى الممارسة العملية على أوسع نطاق ليسهم فى تطور المجتمع. وهذا الإسهام يمكن أن يكون فى الإطار الاديولوجى الحزبى المنظم أو بشكل مباشر فى الحياة العامة. صحيح أن نجيب محفوظ جعل كمال يمارس دوره العلمى فى الواقع. ولكنه بمعنى من المعانى كان مثالا عن الفرد الضائع فى المجتمع فكأنه كان يسير فى طريق معاكس لتيار الحياة الدافق.

كان كمال مثل باحث معرفى فى الحقل الاجتماعى والإنسانى عامة، ولكنه فيما يخص ذاته هو، كان نموذجا سلبيا رومانسيا ووجوديا بالمعنى النظرى لا العملى. ترى كيف كان سيكون لو أن معطيات عصرنا الشائكة عرضت عليه ؟

قد تبدو لنا الآن شخصية كمال شخصية محبطة بسبب خيبته العاطفية، وعمق وعيه بالمسافة البعيدة التي كانت تفصله عن تحقيق واقع نموذجى كان يتصوروه، ولهذا قد نشعر بأنه ليس الشخصية النموذجية لعصرنا، فما يبدو لنا أننا نحتاجه اليوم هو الشخصية الفاحصة لقيمها الإيجابية الماضية، الواعية بوجودها الحقيقى، المتفتحة علي لعلم الحديث وعلى شتى مجالات المعرفة الإنسانية، القادرة على التفاعل الإيجابى مع الآخر بخطوات عملية وعقلانية .

طرح كمال سؤال المعرفة وسؤال العلم، ولا يزال هذا السؤال المزدوج

---

(٥٧) غالى شكرى: أنظر كتابه: المنتمى. ص: ٢٢١.

يوضع فى الواقع العربى الحالى بحدة، ويكفى تأمل الصراع العربى العالمى الآن، وما هو أساسه ؟

وبإمكاننا الآن أن نضع بعض الأسئلة ؟

ما هى معوقات التطور الحضارى والعلمى فى العالم العربى، وما هى محفزاته، هل هى الاديولوجيات المستوردة ؟ هل هى المعطيات الإيجابية والسلبية لإرثنا الثقافي؟

لكننا نفضل أن نضع بعض الملاحظات فقط تخص المقترحات الاديولوجية التي كانت قد رسمت فى الثلاثية ؟

يمكن القول بأن مقترح الانتماء إلى الأحزاب اليسارية على نمط انتماء "أحمد" فى السكرية للحزب الشيوعى ما عاد يحتفظ بنفس البريق الذى كان له سابقا من قبل الكثيرين، وإن كان هذا لا ينفى بأن الواقع لا يزال مشحونا بكثير من القيم الإيجابية، فكرية وسياسية .

ولابد من ملاحظة أن الانتماء الدينى الذى كان مقترحا فى السكرية أيضا من قبل عبد المنعم لا يزال يشتغل فى الحياة الاديولوجية العربية المعاصرة، بل ويتوسع ويؤثر سلبا وإيجابا فى السياسة العالمية .

فهل اجابت رواية الثلاثية عن المعطيات الحالية للمد الدينى، هذا فى اعتقادنا من مهمة أعمال روائية جديدة تكون قادرة عن استيعاب جميع أبعاده وموقعه بالنسبة لحركة الصراع الاديولوجى المعاصرة .

وما هو الدور الحالى لأحزاب عربية لها نفس الموقع الذى كان لحزب الوفد كما أن لها تاريخا مشابها لتاريخ حركات التحرر الوطنى من الاستعمار ؟

* **الوجه الإيجابى:** لشخصية كمال - وهى بالفعل شخصية روائية تحتل موقعا أساسيا فى الثلاثية - كامن فى قدرة "كمال" على مواكبة واستيعاب جميع الأدوار الاديولوجية المتصارعة فى الرواية والنظر إليها كبنيات وتصورات تحتوى على ما هو إيجابى وسلبى فى نفس الوقت. وحوارية الرواية من هذه الجهة

قادرة فى واقعنا الحالى على أن تعلمنا الحس الديمقراطى الذى تفتقده فى كثير من مرافق حياتنا اليومية.

وفى وقتنا الحاضر لا يهمنا بصدد التساؤل عن أى سلوك عملى إلا أن نبحث فيما إذا كان ذا طابع إنسانى غير مدمر أم لا؟، وغير مصادر للرأى الآخر وللقيم الاجتماعية والانسانية وقادر على الحوار والمشاركة. وكمال يبدو لنا فى الوقت الحالى متأملا جادا وقادرا على طرح جميع الأسئلة الحرجة التي لا يزال بعضها إلى الآن محتفظا بدوره فى واقعنا العربى الحالى. هكذا، فإذا كانت الثلاثية تقول لنا اليوم أيضا، ها هى حقيقة الواقع العربى فى مصر (وهو واقع نموذجى بالنسبة للعالم العربي)، فإننا نقول للرواية بأننا من خلال التجربة السياسية والاجتماعية الطويلة، ومن خلال الصراع المرير فى الداخل ومع الخارج ومن خلال تطور وسائل الإعلام، والانتشار السريع لأدوات التثقيف، وكذلك من خلال القراءة الطويلة لتاريخنا القديم بقيمه وتراثه العلمى، والثقافى، والدينى، نستطيع الآن أن نقول من نحن، وما هو دورنا فى الواقع الحضارى العام، إننا إذن لم نعد فى حاجة إلى من يعلمنا – سواء عن طريق الإبداع أو عن طريق الخطاب المباشر أبجديات الحركة الاجتماعية، وميكانزمات الصراع الاديولوجى، والصراع مع الغير. نريد فقط مزيدا من الدروس التطبيقية فى التعامل الديمقراطى، والإنصات للرأى المخالف، والتحاور البناء، والعمل الإيجابى فى نطاق شروط إنسانية وقيم إيجابية. الشئ الذى لا يزال صالحا فى رواية الثلاثية ليس هو كشف طبيعة المجتمع من خلال إبراز الصراع الاجتماعى، ولكن تلك القدرة الخاصة التي كان يتمتع بها كمال فى تحليل الواقع وفهمه، وقد عملت الثلاثية على إعطائنا الدرس الأول فى هذا المجال منذ صدورها فى الخمسينات، ومن هنا تأتى القيمة الكبيرة لأعمال نجيب محفوظ، التي لا يزال أثرها ممتدا إلى وقتنا الحالي.

نستطيع بعد هذه القراءات المتعددة التي ركزنا فيها على الجانب التأويلى أن نلخص الصورة العامة للثلاثية كما قرئت سابقا وكما قرأناها حاليا، على الشكل التالي:

القراءة الأولى: وتعنى أن الثلاثية تقدم إجابة على سؤال الثورة اليسارية الماركسية (د. غالى شكرى ١٩٦٤) .

القراءة الثانية: وتعنى أن الثلاثية تقدم إجابة عن سؤال ضرورة الإيمان بمبدأ إديولوجى أو عقائدى ولا يهم بعد ذلك ما إذا كان هذا الانتماء متعلقا باليسار أم باليمين (د. على الراعى ١٩٦٤) .

القراءة الثالثة: وتعنى أن الثلاثة تقدم إجابة عن السؤال المتعلق بصراع الأجيال وبدورة الموت والميلاد (نبيل راغب ١٩٦٧) .

القراءة الرابعة: وتعنى أن الثلاثية تقدم إجابة عن السؤال الدينى والأخلاقى، كما تقدم انتقادا لما تدعوه السلوك السياسي" المنحرف " ماركسيا كان أم وفديا (د. شفيع السيد ١٩٧٨) .

القراءة الخامسة: تعنى أن الثلاثية تقدم حاليا إجابة عن سؤال الدرس الأول فى الحوار الديمقراطى، وتعلم حسن الإنصات لمختلف الأصوات المتعارضة والحفاظ على كل القيم الإيجابية (قراءتنا ١٩٩٦) .

هل هذه هى مجموع القراءات الممكنة لرواية الثلاثية ؟ لا نعتقد ذلك، فقصدنا فى هذه الدراسة أن نضع مسلكا جديدا لقراءة النص العربى. وقد قدمنا فقد نموذجا مبسطا، وبإمكان دارس متفرغ أن يعيد لنا دراسة مجموع أعمال نجيب محفوظ أو أحد اعماله من زاوية نظرية التلقى، وسنرى عندئذ كيف سيكون تعدد القراءات مخصبا للنص، ومفيدا لتطوير النقد الأدبى، بإعادة الاعتبار لما يدعى بالتأويل فى عملية القراءة. شرط اعتماد كل تأويل على معطيات نصية، وليس على القريحة الخاصة وحدها .

مراجع البحث ومصادره بالعربية :

غــالــى شكــرى: المنتمى دراسة فى أدب نجيب محفوظ. مكتبة الزنارى. ط: ١٩٦٤. ١*.

تيــرى ايجلتــون: الماركسية والنقد الأدبى. ترجمة جابر عصفور منشورات عيون. ط. ج البيضاء. ١٩٨٦.

جــورج طرابيشى: الماركسية والاديولوجية. دار الطليعة، بيروت ط: ١٩٧١ .

د. حميد لحمدانى: النقد الروائى والاديولوجيا. المركز الثقافى العربى بيروت / البيضاء. ١٩٩١

د. حميد لحمدانى: "مستويات التلقى، القصة القصيرة نموذجا "مجلة دراسات سال عدد:٦ - ١٩٩٢.

د. **شفيع السيد:** اتجاهات الرواية المصرية (منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة ١٩٦٧) دار المعارف ١٩٧٨.

د. **على الراعى:** دراسات فى الرواية المصرية المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦٤** .

عبدالله العروى: مفهوم الاديولوجيا، المركز الثقافى العربى البيضاء. ط١ - ١٩٨٣.

غالى شكرى: المنتمى. مكتبة الزنارى. ط١ - ١٩٦٤ .

كارل مانهايم: الاديولوجية والطوباوية، ترجمة. د. عبد الجليل الطاهر. مطبعة الرشاد. بغداد. ١٩٦٨.

محمد البارדى: الخطاب الروائى بين الواقع والاديولوجيا مجلة فصول عدد٤: ١٩٨٥ **.

نبيل راغب: قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ، دراسة تحليلية لأصولها الفكرية والجمالية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط٢. ١٩٧٥.

نجيب محفوظ: الثلاثية - بين القصرين - قصر الشوق - السكرية. دار مصر للطباعة. القاهرة (دون سنة الطبع) .

نيكولاس أركرومبى: دور الحتمية واللاحتمية فى النظرية الاديولوجية ترجمة نبيل زين الدين. مجلة فصول ١٩٨٥*.

هندليس: مفهوم النظرة إلى العالم وقيمته فى نظرية الأدب تعريب. عبد السلام بنعبد العالى. مجلة آفاق (اتحاد كتاب المغرب) عدد ١. ١٩٨٢

بالفرنسية :

Daniel Vidal :**Notes sur l'idéologie.** In l'homme et la société. No. 17. 1970.

Hans. R. jauss :**pour une herméneutique littéraire,** traduit par: Maurice jacob. Gallimard 1988.

P. Machery .**Pour une théorie de la production littéraire.** Maspero. Paris 1974.

Umberto Eco :**La structure absente, introduction à** la recherche sémiotique. Ed: Mercure de France. 1972.

Wolfgrang Iser :**La fiction en effet,** élément pour un modèle historia fonctionnel des textes littéraires – in poétique. 39 sept. 1979.

القطرة الحادية والثلاثون :

التراث العربى

إن الإنسانية تستحق اسمها لما لها من تراث، أى تاريخاً وذاكرة، والحضارة تستحق وصفها لأنها تميزت بحضور يرتكز على تراث له خصوصية وفاعلية. فالمبدأ أن التراث ضرورة فى كل العصور، وليس هذا خاصا بالتراث العربى. الإلياذة تراث إغريقى، وجلجامش تراث بابلى، وإيزيس تراث مصرى، وشكسبير تراث إنجليزى .. وهكذا. والتراث العربى تزيد أهميته لتداخله باللغة (وفى هذا يختلف عن إيزيس وجلجامش) وامتزاجه بروح العقيدة (وفى هذا نختلف عن شكسبير) وهذا يضفى عليه أهمية أكبر، فضلا عن أننا نجتاز مرحلة نهوض جديد بعد إغفاء طويل، وكما يحتاج النهوض إلى استشراف المستقبل والاهتمام بمطالب الزمن الآتى ،فإنه – وبنفس الدرجة – يحتاج إلى استحضار الماضى وفهمه ونقده لاستصفاء ثوابته التى اختبرتها العصور فثبتت جدارتها، للبناء عليها. وهنا استدراك مهم جدا، فالوصف بالتراث لا ينطبق على كل قديم، بمعنى أنه ليس كل قديم جديرا بمنحه شرف الحضور إلى عصرنا وتسلم إشارة المرور إلى المستقبل من أيدينا. وفى تصورى أن تراثنا العربى ينبغى أن نتعايش معه على ثلاثة مستويات:

المستوى الأول ضرورة الحفاظ عليه فى صورته الكاملة الشاملة، بجيده ورديئه، بالمعقول منه وما يتجاوز العقل وما يناهضه كذلك، إنه أمانة العصور، التى يجب أن نحافظ عليها، ونسلمها لمن بعدنا، فربما – فى زمان لا نعرف تماما كيف سيكون – يرى فى هذا التراث ما ليس فى استطاعتنا الآن أن نراه، وليس من حقنا أن نفرض وصايتنا على " كل " المستقبل. هذه الصورة الشاملة يحتفظ بها لأهل الاختصاص، ممن لديهم الرغبة فى " تشريح " الماضى واكتشاف أسراره دون تحفظ أو تحرج، وهذه الصورة الشاملة أصبحت – بفضل التقدم العلمى – ممكنة بل ميسرة، إذ يمكن لأسطوانة توضع فى الجيب أن تحتفظ بعشرات، بل مئات المخطوطات والصور. أما المستوى الثانى فيقوم على جهد انتقائى يبذله علماء مختصون، يملكون المعرفة والموهبة التى تمكنهم من اختيار ما يصلح " لتدويره" ليكون فى متناول الأجيال الجديدة، بحيث يدخل فى نسيج ثقافة هذه الأجيال الجديدة، وقد يعطى هذا الجهد الانتقائى نفسه حقا فى الانتقاء داخل النص ذاته، وليس الانتقاء بين النصوص وحسب، بمعنى أنه يمكن "إعادة تشكيل" دون

افتئات على نسق الأصل أو تحريف لغته أو تغيير أهدافه. على نحو ما فعلت فى كتاب "الفرج بعد الشدة للقاضى التنوخى"، فقد حذفت ولم أضف، وأعدت تبويبه ولم أتجاوز أهدافه، وحافظت فيما اخترت على اللغة والتسلسل والمعنى بتفاصيله، وهذا يعنى أن ما تدخلت به لم يتجاوز تيسير مادة هذا الكتاب الضخم للقارئ العصرى الذى يحرص على التركيز، وعلى النظام، وعلى المنطق. أما المستوى الثالث فليس هدفه الانتقاء، بل تيسير وتبسيط ما تم انتقاؤه، وهدف هذا المستوى التبسيطى أن يهيئ عقل الناشئ للتفاعل مع التراث، واعتياد لغته وأسلوبه واستيعاب صورة الحياة التى انبعث منها. وهذا بقصد ألا تأخذ العلاقة بالتراث صورة الصدمة، أو المفاجأة غير السارة، التى تنتهى إلى تأكيد الجفوة بين المثقف المعاصر وتراثه العظيم. إنهم فى الغرب يقدمون إلى الطفل إنجيلا مبسطا، ومسرحيات شكسبير، وروايات ديكنز ميسرة للأطفال، ونحن لا نستطيع ولا نملك أن " نبسط " القرآن، وقصارى ما يمكن أننا نقدم للطفل عددا من قصار السور، مع أنها قد تكون صعبة اللغة صعبة الفهم على الطفل، أما مع القصص والنوادر والأخبار والآداب، فالأمر متاح، وما علينا إلا أن ننهض لهذه المهمة التى ستكون عظيمة الأثر فى تكوين مثقفنا العربى بعد عدد قليل من السنوات. (البيان – الإماراتية: ٥/ ١١ / ٢...)

(أجرى الحوار: فتحى عامر)



القطرة الثانية والثلاثون :

انتقال إلى واقع يتجدد

إن تصور أن الحركة الأدبية فى الكويت تعانى أزمة هو تصور حقيقى، وليست الكويت وحدها بدعا فى ذلك بين أقطار العالم العربى (وإن انفردت بأسباب ودوافع) فهذه الأقطار تعيش ظروف متشابهة أشد ظواهرها هى الحاجا نوع من اضطراب القيم الذى أخذ – على المستوى الأدبى – شكل الصراع بين الدعوة الى الحداثة، والدعوة الى تجديد التراث، وليس مقاطعته. وقد تزامن هذا الصراع مع مناخ سياسى وصراع عسكرى يكاد يعم الأرض العربية، فاكتسب حدة أبعدته عن طبيعة الصراعات الفكرية التى تنتهى إلى "التفاعل" و"التداخل" فى الظروف الطبيعية. لقد إختفت روح التسامح والثقة بحسن القصد ونقاء الهدف لدى الفيقين.

ولم يكن الأمر أواخر القرن الماضى (التاسع عشر) ومستهل هذا القرن(العشرين) على هذه الوتيرة. كان المفكرون أكثر تباعدا، ولكن أكثر تسامحا وفهما للمقاصد، ومن ثم ثقة فى المستقبل .

أما ما تختص به الكويت أنها بلد تركيبته السكانية مقسمة الى شرائح على أكثر من أساس(أصيل وبيسرى- سنى وشيعى - أصلى ومتجنس وبدون- كويتى ووافد، ثم ينقسم الوافدون حسب أقطارهم العربية، وغير العربية) وهذا الإنقسام الحاد أحيانا أوغالبا من شأنه أن يثير اعتراضات حقيقية أمام أية محاولة (فكرية /أدبية) للتوغل الجاد فى أية قضية تمس هذا القطاع أوذاك.ويدخل عامل محدودية السكان بسلبية فى تأكيد الحرج فى طرح كثير من القضايا من حيث يعرف الناس بعضهم بعضا. وفضلا عن هذين السببين فإننا حين نتأمل الخريطة الثقافية للكويت، سنجد أنها- فى محاور عدة- تغادر فى الكثير من أنشطتها مرحلة الهواية أو الإجتهاد الى مرحلة الغحتراف أو المنهجية، أمام زحف الجامعيين وحملة الدكتوراة والمتصلين بالثقافة الأجنبية. هذا يفسر طابع" الخلخلة" السائد فى حركة الكويت الثقافية، فهذه الخلخلة من طبيعة مراحل الانتقال،فكثير من بقايا الهواة لايزالون متصدرين فى حركة التأليف، كما فى مواقع رسم السياسات وإتخاذ القرار، يساندهم ماضيهم دون أن يكون لهم وجود حقيقة فى الراهن والمستقبل، غير أنهم مرحليا، بفعل الزمن والسيطرة المكتسبة بالتوغل فى الأجهزة الثقافية يتمكنون من فرض أشخاصهم، بل وأذواقهم وحدود رؤيتهم على الكثير مما يفترض أنه يمثل الثقافة فى الكويت، وأعتقادى أن حركة الزمن لا تتوقف، وأبواب الجامعة التى لا تكف عن ضخ الدماء الجديدة، والتواصل الواسع مع الحضارات الأخرى.. ستؤدى الى تغير الصورة، وتأكيد المصداقية أى الرسالة التى تحملها الثقافة التى تصدرها الكويت عبر مطبوعاتها المتنوعة القيمة، التى ينبغى أن تتوافق مع النتاج المحلى الخاص، وبذلك تكون ثقافة معاشة، وليست ثقافة للتصدير.

(القبس (الكويتية) ١٩٨٣/٥/٢٢)

(أجرى الحوار الشاعر: الكبير أحمد مطر)

◈◈◈◈

القطرة الثالثة والثلاثون :

عبد المنعم .. كيف نفهمه ؟

كيف نبرر لنجيب محفوظ إساءته إلى نموذج المتدين عبد المنعم (الثلاثية) الذى لا يرى إلا ما تحت قدميه بسبب ضيق أفقه وأنانيته الشديدة ؟

عبد المنعم هو نموذج " الإخوانى " فى الثلاثينيات والأربعينيات، ولهذا كان اهتمامه منصبا على السلوك الفردى وتنقية النفس أكثر من وعيه بالقضايا العامة، ومع هذا لم تكن هذه القضايا غائبة عن القيادات العليا للإخوان، أو غائبة عن فكر نجيب محفوظ وتخطيطه لروايته، فقد سجل فى روايته على لسان الشيخ المنوفى البيان الأول لحركة الأخوان المسلمين، وكانت قضية عبد المنعم أن يعترف - بداية - ببشريته وأخطائه حتى يتغلب على تلك الأخطاء.

ولكنه صورة شديد التكالب على الجنس ! !

الإسلام لا يعرف الكهانة، ولم ينكر الجنس كدافع وقوة، لكنه نظمها ووضعها فى إطار شرعى، وهذا ما فعله عبد المنعم حين تمرد على " العادة السرية " والقبلات على السلم فى الظلام، فارتقى إلى المطابقة بين الظاهر والباطن إذ رفض أن يفعل ما لا يمكن إعلانه بين الناس. وهذه شجاعة روحية، ويكفى أنه لم يتصيد فى الماء العكر حين تزوج بنت زنوبه " العالمة " - وهى بنت خاله ياسين - تحت شعار أن من يتوب ويصلح حاله يتساوى والشرفاء ،. وإذا " قرأنا " شخصية عبد المنعم قراءة مستوعبة، ثم وضعناه فى خط يتوازى مع شخصية أخيه أحمد، سنجد أن الأول مخصب، فقد أنجب، وواقعى، فقد تعامل دائما مع الممكن أسريا واجتماعيا، فى حين كان أحمد عقيما، متشادقا كثير الكلام، يحرص على أن يكون مبهرا للآخرين، أكثر من حرصه على أن يكون منطقيا ومتصالحا مع نفسه

إن القراءة النقدية لرواية من حقها أن تفرد شخصية ما بالاهتمام، ولكن ليس من حقها - منهجيا - أن تعزلها عن سائر مكونات الرواية من شخصيات أخرى وأحداث عامة وخاصة. وشئ آخر من الواجب أن يستقر فى وعى الناقد (والقارئ) وهو أن بعض الصفات وبعض الأعمال تراد لذاتها وفى حدود الدلالة القريبة،

وبعض آخر يتجاوز هذا المدى القريب إلى الرمز، السيد أحمد عبد الجواد نفسه – جد عبد المنعم – كان متمسكا بأداء العبادات، محافظا فى سياسة بيته وتوجيه أولاده، ولكنه كان له وجه آخر نعرف شناعاته. فهنا تفسير نفسى عن الازدواجية فى السلوك العام والخاص، والمعلن والخفى، ولكنه التفسير الرمزى يذهب بنا إلى مدى أبعد، فالازدواجية فى أحمد عبد الجواد هى ازدواجية جيل ثورة ١٩١٩، وهى ازدواجية سياسية واجتماعية وحضارية لا يصعب التدليل عليها.

(حريتى – ٢١ / ٧ / ١٩٩١)

(أجرى الحوار: سيد شحم)

◈◈◈◈

القطرة الرابعة والثلاثون:

معضلة اللغة العربية

ليس من اليسير أن نتقبل هذه المفارقة: أن يدخل طالب الثانوية العامة كلية الهندسة أو كلية الطب وهو خالى الذهن إلا من مبادىء عامة جدا مما يتصل بمناهجهما، ثم يتخرج هذا الطالب بعد خمس سنوات أو ست، وقد أتقن الأصول وتجنب العثرات، وأن يدخل نفس الطالب إحدى كليات اللغة العربية أو أقسامها، وهى لغة يفترض أنه يتواصل معها بشكل يومى، وأنه درسها – على مستويات عبر سنوات دراسية قبل الجامعة، ثم يتخرج بعد أربع سنوات فلا يستطيع أن يلقى قصيدة، أو يرتجل كلمة، بل لا يستطيع أن يقرأ صفحة من كتاب دون أن يلحن !! هذا الخذلان مما لايمكن إعادته إلى سبب واحد، أو أسباب قلائل محددة، مع هذا، فإننى أضع الأسباب الثلاثة الآتية فى المقدمة:

أسلوب تعليم النحو فى المدارس الذى يركز على حفظ القواعد والتمثيل لها، ويهمل القراءة الأدبية التى يمكن أن تبدأ بسيطة ثم تتصاعد حتى تبلغ عيون الأدب العربى. إن خير وسيلة لتلقى اللغة هى القراءة، التوسع والتنوع والاستمرار، ولتحقيق هذا الهدف لابد من تيسير الكتاب، والاهتمام بمكتبة المدرسة مكانا وتكوينا.

من المؤسف أن أكثر معاهد تدرس اللغة العربية، أو أكثرها تتمسك بتبويب وتعريفات وتفريعات وشروح " ألفية ابن مالك" بل تتمسك أحيانا بنصها المنظوم

التلقينى، وهذا المنحى يجنى على" السماع وهو الأساس فى تلقى اللغة، ويحول الخبرة باللغة إلى استيعاب معرفى يختزن للحصول على درجات امتحانية .

وتكتمل سلبية ما ذكرناه أولا وثانيا بحرص معلم الجامعة على ذكر الشواهد النحوية المأثورة من الشعر القديم، مهملين عنصر التطور الدلالى، والصوتى، وقرارات المجامع اللغوية وضروريات الحياة الحديثة، وكأن اللغة كائن جامد يمكن تحديد إقامته بعصور الاحتجاج.وهكذا تتأكد الفجوة وتستحكم المفارقة.

(صحيفة القاهرة – ٢/١٢/١٢...)

(أجرى الحوار: خليل الجيزاوى)

◈◈◈◈

القطرة الخامسة والثلاثون :

ترويض أمريكى

التمثيلية العربية تنتهى غالبا بالزواج، أما التمثيلية الأمريكية فتنتهى بالقبض على المجرم !! ليس لدينا اعتراض على أى من النهايتين، حتى وإن كنا نعرف سلفا ومنذ اللحظات الأولى أن "وحيد" و" ليلى" سينتصران على جميع العقبات التى تعترض حبهما الملتهب وأن هذه الدموع التى نراها على وجهيهما الآن (حتى وإن كانت قطرات من الجلسرين وضعها الماكيير قبل بدأ التصوير) ستزول أمام ابتسامة سعيدة، وانطلاق إلى أحضان الآخر ونحن نسمع الصدى المشترك المتداخل لندائهما: وحيد.. ليلى، ثم .. النهاية!!

أما هناك حيث "العدالة " تمثيلية يومية، والقبض على المجرم عمل روتينى، فإننا نعرف سلفاً أن " اللوتانت " أو التحرى" سيتمكن من الإيقاع بالمجرم، حتى بعد الاعتراضات الدولية التى يعلن فيها صعوبة مجابهة هذا المجرم بذاته، واستحالة الإيقاع به، فبعد قليل يظهر الدليل، وتتم الخدعة، ويحاط بالهارب متلبسا ومن ميكرفون بعيد يأتى النداء: جاك.. لا سبيل إلى الهرب.. سلم نفسك!! وتستمر عملية المشاغلة بالكلام حتى يحاط به من كل جانب، فلا يبقى غير التسليم .

هذا كله نعرفه ولا نعترض عليه، فكل ثقافة حرة فى اختيار الأسلوب الذى تقدم به نفسها إلى العصر، وهى أكثر حرية فى مخاطبة جمهورها الخاص، الذى

يفترض أنها تستمد من معطيات حياته ومنظومة قيمة وآفاق تطلعاته .. جوهر رؤيتها. ولكن هذه الحرية لا تحول دون حق "الآخر" فى النقد، والتفسير، والتأويل، الذى يتجاوز علاقة هذا المنتج الفنى بجمهوره الطبيعى هناك، إلى علاقته بجماهير أخرى فى أنحاء العالم.

نقول هذا بمناسبة عرض مسلسل يدخل فى نطاق "القبض على المجرم"، ولكن المغايرة الحادة، التى تستحق إطالة التفكير والتأويل ليست فى شخص "المجرم" بل فى شخص أو(أشخاص) القائم بتنفيذ ما يراه عدلا ومن ثم يعطى نفسه- منفردا ودون استناد إلى الشرعية – الحق فى المطاردة، وإنزال العقاب.

البداية أن فرقة من الجند (الأمريكيين بالطبع) كانت تشارك فى حرب ما، ونسبت إليها أمور غير حقيقية (لا نعرفها) ومن ثم فحكم عليها دون ذنب ارتكبته. وقد اتخذت من هذا الظلم الذى لحق بها ذريعة للتمرد والخروج على النظام، وتجنيد نفسها لإنزال العقوبة بكل من ترى أنه مذنب كما يتراءى لها أو يتراءى لمن يستعديها (فى الحقيقة يستأجرها) لتستخلص له حقه أو ما يراه حقا له!! لست أناقش واقعية هذا التصور، ومدى تواشجه مع طبائع العلاقات فى داخل المجتمع الأمريكى، فهذا مما لا يسهل قبوله. وكيف " تمرح" هذه الفرقة، تمارس سطوتها وتقيم عدالتها الخاصة، دون أن تعبأ بالدولة، وبالنظام العام. ولكن ما يلفت الانتباه ويثير حاسة التأويل، هو هذا الدور الخاص الذى تؤديه هذه الفرقة لإقامة ما تراه (هى وحدها) عدلا، وتعمل بمفردها، خارج المؤسسة وخارج القانون وخارج النظام الاجتماعى.

إنه عدل من نوع خاص، عدل أمريكي، يبشر به فنها، تمهيدا وترويضا لقبول أعمال ستأتى، وتراها أمريكا وحدها بعين العدل، ولتذهب عيون الآخرين إلى اللامكان.

(الوطن- الكويتية ١٥ / ١٢ / ١٩٨٣)



القطرة السادسة والثلاثون :

حوار مع القمر

ومضى العام

القمر الغائب عاد

من بعد أفول

قد عاد يقول :

اطرح وهمك،

ما شيء كان وعايشناه،

ما شعر فاض وغنيناه ،

ما عاصف حبّ قاسيناه، من قبل العام

يمكن أن يسقط في المجهول،

فاذكر عهدك

أنفاسي في صدرك تشهد

والدمع بعيني يتعبد

والنبضة في قلبك ترعد

أما أشرفت على الموعد

واسأل قلبك

أصدقك الهمس :

حين تراءى الأفق الخالي

وخلت مرآتي من طيفك ....

غاب وجودي

هجرت روحي جسدي

لم يفطن أحد لجمالي

ما غنى شاعر فى رمشى
أو أطرى لفتة جيدى
أو وقع موسيقى خطوى
أيقنت بأنى فيك أكون،
وأنا حين تواصينا، أن نعبر فوق الجمر ...
وننسى ...
ماكان الهاجس غير جنون
ارتعش النور بأعماقى
غرغر موجات علوية
هدرت بالدمع الساقى
لسنابل حزن أبدية:
وأنا من دونك حزمة آلام
جيتار مقطوع الأوتار
وحدائق هجرتها الأطيار
وبيادر غالتها الأمطار
كنت ضياء يبهر، حطمنى حجر فراقك ،
فانتثر الضوء وخالط وحل الأرض
فى كل صباح من دونك. ..
يتجدد أملى
يتجدد ألمى
الفارس مقتول مرة،
والعاشق مقتول مرات

◈◈◈◈

امتزجت "آه " مابين الثغرين ...
فى لمحة عين ...

فهرس

مقدمة الكتاب ٧

المشاركون فى الكتاب ٩

استشراف للزمن الآتى ١٤

من الميلاد إلى الكتابة ١٧

المـؤلفـان ١٩

رؤيــة أولــى ٣٥ : ١٠٦

الشهادة الأولى: نجيب محفوظ ٣٧

الشهادة الثانية: الشاعرة سعدية مفرح ٤١

الشهادة الثالثة: أ. د. مصطفى شهاب ٤٥

عنــــه (١) : أ.د. حميد لحمدانى ٥١

(٢) : يوسف الشارونى ٦٤

إليــــه (١) : أ.د. عبدالله محمد الغذامى ٧٢

الهــوامــش والمــراجــع : ٨٨

قطـــرات: أ.د. محمد حسن عبدالله .... ٩٤ : ١٠٦

(١) : حرية الأديب ٩٤

(٢) : توقف ديوان العرب إلى حين ٩٥

(٣) : هؤلاء وما يرفضون ٩٦

(٤) : المصطلح النقدى ٩٨

(٥) : الوطنية دين ٩٩

(٦) : مدينة مزدوجة ١٠١

رؤيـــة ثـــانيـــة ١٠٧ : ١٩١

الشهادة الرابعة: جمال الغيطانى ١٠٩

الشهادة الخامسة: شعر د. عبدالله العتيبى ١١٢

الشهادة السادسة: محمد العشرى ١١٥

الشهادة السابعة: د. نجدى إبراهيم ١١٨

عنـــه (٣) : أ.د. أحمد مطلوب ١٢٣

(٤) : د. مجدى أحمد توفيق ١٣١

الهـوامـش والمـراجـع : ١٦١

إليـــه (٢): أ.د. توفيق على الفيل ١٦٣

قطـــرات: أ.د. محمد حسن عبدالله .... ١٨٤ : ١٩١

(٧) : الجدية والمتعة البصرية ١٨٤

(٨) : طفولة الكتابة ١٨٥

(٩) : الكتاب قبل الأخير ١٨٧

(١٠) : الأدب المصرى ١٨٨

(١١) : الجوائز المصرية والاستراتيجية الثقافية ١٩٠

رؤيـــة ثـــالثـــة ١٩٣ : ٢٧٥

الشهادة الثامنة: شعر: أشرف عبد الفتاح ١٩٥

الشهادة التاسعة: د. بديع أبو جودة ١٩٨

الشهادة العاشرة: خليل الجيزاوى ٢٠٣

الشهادة الحادية عشرة: سمير أحمد ندا ٢٠٧

عنـــه (٥) : جمال الجزيرى ٢١٠

الهـوامـش والمـراجـع : ٢٤٠

عنـــه (٦) : أ. د.مكارم الغمرى ٢٤٢

إليـــه (٣): أ.د. حسن البندارى ٢٥١

قطـــرات: أ.د. محمد حسن عبدالله .... ٢٦٨ : ٢٧٥

(١٢) : الأديب فى الكويت يفتعل المعاناة ٢٦٨
(١٣) : التأليف عن الكويت .. والدنانير ٢٦٩
(١٤) : كيف أثرت الغربة ٢٧٢
(١٥) : تثوير فن المسرح ٢٧٤

رؤيـــة رابعـــة ٢٧٧ : ٣٤٤

الشهادة الثانية عشرة: سلوى بكر ٢٧٩
الشهادة الثالثة عشرة: د. عبد الحكم العلامى ٢٨٢
الشهادة الرابعة عشرة: هدى العجيمى ٢٨٤
عنـــه (٧) : د. عبير سلامة ٢٨٧
(٨) : د. وجيه يعقوب السيد ٢٩٤
الهــوامـــش والمــراجـــع : ٣١٨
إليـــه (٤): عبد الرحيم العلام ٣٢٠
قطـــرات: **أ.د. محمد حسن عبدالله** .... ٣٣٧ : ٣٣٤
(١٦) : البنية الأساسية للثقافة ٣٣٧
(١٧) : الإقليمية الثقافية ٣٣٨
(١٨) : بيت المثقفين ٣٤٠
(١٩) : الإدارة أولاً ٣٤١
(٢٠) : المحدال المصرى من أين يبدأ؟ ٣٤٢

رؤيـــة خامســـة ٣٤٥ : ٤٢٩

الشهادة الخامسة عشرة: د. توفيق الفيل ٣٤٧
الشهادة السادسة عشرة: شعر: صلاح الحلبى ٣٥١
الشهادة السابعة عشرة: د. عبد الناصر هلال ٣٥٣
الشهادة الثامنة عشرة: محفوظ عبد الرحمن ٣٥٧
عنـــه (٩) : أ. د. حسن البندارى ٣٦٠

(١٠) : محمد قطب ... ٣٦٣
(١١) : د. وليد سعيد الشيمى ... ٣٧٠
إليــه (٥) : د. عبد الغفار مكاوى ... ٣٩٤
قطـــرات: أ.د. محمد حسن عبدالله ... ٤٢٢ : ٤٢٩
(٢١) : تأديب السينما ... ٤٢٢
(٢٢) : الفرق بين الطيب صالح ونجيب محفوظ ... ٤٢٣
(٢٣) : الحداثة فى حدود المسموح ... ٤٢٥
(٢٤) : المسرح رؤية كونية ... ٤٢٧
(٢٥) : حول أولاد حارتنا من هنا نعلم ... ٤٢٨

رؤيـــة سادســـة ٤٣١ : ٥١٢

الشهادة التاسعة عشرة: شعر: أسامة فرحات ... ٤٣٣
الشهادة العشــــرون: منتصر ثابت تادرس ... ٤٣٨
الشهادة الواحد والعشرون: مها عجلان ... ٤٤٤
عنـــه (١٢) : د. عبد الرحيم يوسف الجمل ... ٤٤٧
(١٣) : د. كمال نشأت ... ٤٥١
إليــه (٦) : د. عبد المنعم أبو زيد ... ٤٦٣
قطـــرات: أ.د. محمد حسن عبدالله ... ٥٠٥ : ٥١٢
(٢٦) : حلقة مفقودة .. نقديا ... ٥٠٥
(٢٧) : واجب الكاتب .. وحق المتلقى ... ٥٠٦
(٢٨) : لمن يكتب الناقد ... ٥٠٨
(٢٩) : مأزق الثقافة ... ٥٠٩
(٣٠) : مع الشعر الحر .. وليس جند الشعر القديم ... ٥١١

رؤيـــة سابعـــة ٥١٣ : ٦٠٦

الشهادة الثانية والعشرون: أمين ريان ... ٥١٥
الشهادة الثالثة والعشرون: سليمان الخليفى ... ٥٢٠
الشهادة الرابعة والعشرون: سمير عبد الباقى ... ٥٢٣
الشهادة الخامسة والعشرون: أ. د. عبدالله محمد الغذامى ... ٥٢٨
عنـــه (١٤) : د. بهاء الدين محمد مزيد ... ٥٣٠
(١٥) : صلاح الحفنى ... ٥٤٩
(١٦) : د. مصطفى الضبع ... ٥٥٥
إليـــه (٧): د. حميد لحمدانى ... ٥٧٤
قطـــرات: أ.د. محمد حسن عبدالله ... ٥٩٨ : ٦٠٦
(٣١) : التراث العربى ... ٥٩٨
(٣٢) : انتقال إلى واقع يتجدد ... ٥٦٦
(٣٣) : عبد المنعم .. كيف نفهمه ... ٦٠١
(٣٤) : معضلة اللغة العربية ... ٦٠٢
(٣٥) : ترويض أمريكى ... ٦٠٣
(٣٦) : حوار مع القمر ... ٦٠٥


دار
قباء
للطباعة
والنشر
والتوزيع
دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع
عبده غريب